Revista de cine

Junio 2007 - 12,40€

55-56 NOSFERATU

Coordinado por / Coordinated by
Roberto Cueto & Juan Zapater

Nuevo Cine Coreano
New Korean Cinema

Dirección:

Donostiako Udala
Ayuntamiento de San Sebastián

DONOSTIA KULTURA

Equipo de redacción:
Donostia Kultura,
Jesús Angulo,
Txema Muñoz,
Lucía Olaciregui,
Carlos J. Plaza y
Antonio Santamarina

Fuentes iconográficas:
CineAsia, CJ Entertainment,
Roberto Cueto, Donostia
Kultura, Festival Internacional
de Cine de Gijón (Juan
Plaza y Mercedes Blanco),
Festival Internacional de Cine
de Donostia-San
Sebastián, Golem, Indiestory,
Kim Il-kwon,
Korean Film Archive

Traducciones de coreano,
euskera e inglés: Bitez

Diseño, maquetación,
portada, digitalización
de imágenes y arte final:
Ytantos

Imprime: Gráficas ORVY
(Hernani)

Dep. Leg: SS-733-89
I.S.S.N.: 1131-93722-00053

Nosferatu es una publicación de
Donostia Kultura
Reina Regente, 8
20003 DONOSTIA-
SAN SEBASTIÁN
Tf.: +34 943 48 11 57
Fax: +34 943 43 06 21
cinema_cinema@donostia.org
www.donostiakultura.com

Foto de portada:
El arco (*Hwal*;
Kim Ki-duk, 2005)

DISTRIBUYE
PAIDÓS

Mariano Cubí, 92 - 08021
BARCELONA
Tf.: 93 241 92 50

Revista de cine

NOSFERATU

índice

I. CONTEXTOS

5 La proliferación de multicines: El otro *boom* del cine coreano
James Brown

14 Historia e historias en los dramas sobre la división: ¿Cómo se hace un *blockbuster* coreano?
Hyangjin Lee

25 La mujer en el cine coreano contemporáneo en la era de la globalización
Kim Soyoung

37 ¿Dónde está papá?: La memoria de la dictadura en el Nuevo Cine Coreano
Hyangjin Lee

49 Afinidades afectivas: La política del exceso en el melodrama coreano
Earl Jackson, Jr.

59 Arte tradicional coreano y cine
Darcy Paquet

67 Impresiones sobre la escena artística contemporánea coreana
Daniel García Andújar

II. GÉNEROS

72 Golpeando en la herida: Notas sobre el nuevo cine policiaco coreano
Roberto Cueto

82 Consideraciones sobre el cine de ciencia ficción en Corea: La importancia del tamaño
Juan Zapater

92 El cine de terror contemporáneo en Corea: Un diagnóstico
Kim Kyun-hyun

101 Encuentros y desencuentros: El melodrama en coreano
Enrique Garcelán y Domingo López (CineAsia)

117 Animación coreana: De las historias ajenas al cine de autor
Blanca Oria

125 El panorama de los documentales coreanos actuales
Hong Sung-nam

III. DIRECTORES

135 Hong Sang-soo: Tropezar dos veces en la misma piedra
Luis Miranda

143 El cine como *goot*: Jang Sun-woo, el chamán
Paolo Bertolini

149 Kim Ki-duk: Biografía de una redención
Fermín Martínez

156 Park Chan-wook
Antonio Trashorras

163 Cuando las cosas parecían puras: El cine de Lee Chang-dong
José Manuel López

169 Jang Jin
Darcy Paquet

175 Cadáveres y monstruos: El cine de Im Sang-soo
Roberto Cueto

181 Bong Joon-ho: Épica de lo minúsculo
Jordi Costa

186 Locura, terror y muerte: El cine de Kim Jee-woon
Beatriz Martínez

192 La ciudad es para mí: Las crónicas urbanas de Ryoo Seung-wan
Ángel Sala

201 Diccionario de directores
Roberto Cueto

209 NEW KOREAN CINEMA

291 Índice filmográfico

298 Índice onomástico

La proliferación de multicines

El otro boom *del cine coreano*

James Brown

Orain, film arrakastatsuenak ekoizten dituzten munduko bost herrialdeetako bat da Korea: azken hamar urteotan bertako zinemagintzaren industriak hirukoiztu egin du zine-aretoetara bertaratzen diren ikusleen kopurua. Multizineak 90eko hamarkadaren bukaeran iritsi ziren Hego Koreara, Europan baino hogei urte beranduago. Garai hartan korearrek urtean batez beste ikusten zuten zinea ez zen iristen pelikula batera; Estatu Batuetan, berriz, bost pelikula ikusten zituzten urtean, batez beste. CJ Entertainment edo Lotte Cinema enpresak, adibidez, multizineen sustatzaile nagusi bilakatu ziren. Denbora gutxian, konpainia handiek bateratu egin zituzten aretoetako proiekzioak eta banaketa edo ekoizpena bezalako praktikak.

The Host

La llegada de los multicines a Corea del Sur a finales de la década de los noventa ha contribuido, entre otros factores, a la revitalización comercial del cine nacional. A pesar de su mérito simbólico como instrumento de protección cultural, la reducción de la cuota de pantalla apenas ha desviado la atención de los espectadores hacia las películas de producción local. Los principales propietarios de las salas de cine coreanas siempre han intentado reservar y programar cualquier tipo de película con la que, según ellos, conseguirían altas rentas netas, a pesar de las restricciones en la cuota de películas extranjeras que pueden proyectar. Los exhibidores incumplían frecuentemente el cupo hasta 2001, el último año en que las películas extranjeras fueron más populares en Corea que las películas nacionales. No resulta sorprendente que los exhibidores hayan cumplido fácilmente con la cuota desde entonces ya que las películas coreanas han crecido en popularidad entre el público local, a diferencia de las películas de entretenimiento extranjeras, siendo aquellas mucho más rentables.

Por otro lado, no conviene afirmar que una nueva generación de *auteurs* con talento o que un conjunto de películas de entretenimiento "de calidad" han sido las principales responsables del reciente éxito del cine coreano. En los diferentes momentos históricos, siempre surgirán nuevos cineastas y nuevas concepciones de la calidad que son, al mismo tiempo, un síntoma y una causa de los cambios industriales y culturales. Se pueden utilizar argumentos similares sobre la novedad y la calidad para analizar los últimos años de la década de los ochenta, cuando los críticos occidentales identificaron y alabaron una rama de la producción cinematográfica coreana que plantaba cara a los géneros mayoritarios con el fin de explorar temas de compromiso social y político y prácticas estéticas alternativas, y la consideraron como el núcleo de un movimiento cinematográfico nacional coherente o una Nueva Ola. Uno de los riesgos de hacer demasiado hincapié en los cineastas y los textos cinematográficos es aislar las cintas de sus inmediatos contextos históricos. La Nueva Ola coreana surgió a raíz del debilitamiento de la censura gubernamental sobre los contenidos fílmicos tras las elecciones democráticas de 1987. La relajación del rígido control del gobierno sobre la industria de los medios de comunicación abrió posibilidades expresivas a los cineastas que deseaban explorar la sexualidad, la política de géneros y la violencia con menor inhibición. La intervención estatal (y tampoco olvidemos la intromisión colonial) ha sido tremendamente importante en la turbulenta historia del cine coreano. Este asunto sigue estando presente, aunque en menor medida, en los debates sobre la reducción de la cuota y los programas de subvención previstos para exhibir películas de bajo presupuesto de cineastas aún enfurecidos. Lamentablemente, siguen escaseando los análisis exhaustivos que nos permitan comprender mejor las relaciones entre el cine coreano y sus órganos reguladores.

Cualquier estudio sobre la Nueva Ola queda incompleto si no se menciona la censura, así que nuestro análisis sobre el renaciente cine coreano contemporáneo también se quedaría limitado si pasáramos por alto los contextos económico, político y cultural salientes que han influido en la producción cinematográfica nacional. Las películas comerciales se han consolidado como el modelo central de la producción desde, al menos, finales de la década de los noventa, y este artículo se concentra en los factores económicos que rodean al despliegue de películas de entretenimiento en Corea, prestando especial atención a la transformación de las prácticas de distribución y exhibición desde la llegada y rápida expansión de los multicines.

El aumento de la construcción de multicines ha transformado el sector en Corea: entre 1998 y 2005 se han abierto unos 160 multicines nuevos con más de 1.100 pantallas. A finales de 2005, aproximadamente la mitad de los cines eran multicines, que concentraban más del 80% de las pantallas. El cierre, desde 1998, del setenta por ciento de los anticuados cines con una sola sala ha acelerado el giro drástico que ha dado el panorama exhibidor y ha puesto de manifiesto el gran cambio en las preferencias del público local.

En la actualidad, Corea del Sur es una de las cinco cinematografías más grandes del mundo por lo que respecta a la recaudación de taquilla, pero su sector de entretenimiento doméstico se ha desarrollado poco y las ventas de exportación de películas son bastante escasas e impredecibles, así que los estrenos en salas locales recaudan la mayor parte (hasta un 80%) de todos los ingresos de las películas coreanas, tras explotarlas en todos los mercados secundarios. Esta situación contrasta enormemente con la del cine que domina el panorama internacional, Hollywood, que no sólo espera vender tres entradas en el extranjero por cada dos que vende en casa sino que también puede cuadruplicar su recaudación en las taquillas nacionales gracias a la venta de DVDs en todo el mundo. Estados Unidos también se aprovecha de una televisión de pago mucho más consolidada, ya que el 70% de las casas están abonadas a servicios de pago, frente al 10% de Corea. Los responsables de la industria cinematográfica coreana han conseguido triplicar la asistencia a los cines locales en la última década, pero deben seguir trabajando para integrar este sorprendente logro con avances similares a los utilizados en otras industrias

del entretenimiento. Por ahora, el sector está concentrado en mantener el *boom* de taquilla porque, si descendiera la venta de entradas, los beneficios de los cineastas locales y de los distribuidores y expositores de películas nacionales y extranjeras quedarían absorbidos rápidamente.

La proliferación de multicines ha sido fundamental a este respecto y ha permitido que los distribuidores muestren películas en muchas más pantallas de lo que antes era posible, así como estrenar películas en menos tiempo. Los títulos comerciales menos conocidos se estrenan en poco menos de 40 salas en Seúl en estos momentos, mientras que la exitosa **Shiri** (*Swiri*; Kang Je-gyu), la película responsable del *boom* de 1999, se estrenó en tan sólo 24 pantallas de la capital. Las estrategias de estreno a gran escala también han supuesto un gasto mucho mayor en la promoción y lanzamiento de las películas, que se ha triplicado desde finales de la década de los noventa. La compresión de las pantallas de cine no ayuda mucho a sacar las películas de la gran pantalla para trasladarlas rápidamente a plataformas de entretenimiento doméstico, asunto muy importante en Hollywood, pero permite aumentar los beneficios procedentes de los costosos bombardeos mediáticos y también acelera el tiempo de respuesta de los inversores, lo que ayuda a los cineastas en la frecuentemente difícil búsqueda de financiación para sus producciones. Desde el estreno de **Shiri**, los presupuestos de producción cinematográfica se han duplicado por término medio: el coste de varias películas ha ascendido a más de 15 millones de dólares cada una, sin incluir los gastos de las copias y la publicidad. No parece haber aún una tregua en esta tendencia y ya se han anunciado proyectos que cuestan más de 25 millones de dólares. Sin el rápido aumento del número de pantallas en Corea, películas de altísimo presupuesto como **Typhoon** (*Taepung*; Kwak Kyung-taek, 2005) y **The Host** (*Gwoemul*; Bong Joon-ho, 2006) supondrían un enorme riesgo para los inversores y no recibirían la financiación necesaria para su producción.

Dejando a un lado este rápido aumento, los multicines también ofrecen otras atracciones e instalaciones que han sido fundamentales para atraer a los espectadores a las salas. En comparación con la mayoría de cines de una sola sala que hay en Corea, los multicines gozan de ventajas tecnológicas especiales como cómodos asientos, sonido *surround* digital y sistemas de proyección de alta calidad. En estos espacios, se aprovecha con mayor eficacia el espacio físico y hay una mayor flexibilidad a la hora de reservar películas y programar las sesiones en diversas pantallas en lugar de en una o dos, así que los propietarios de los multicines pueden ofrecer varias películas locales y extranjeras bajo un mismo techo, alternar las proyecciones para que las colas sean cortas y mantener una alta facturación de películas nuevas con breves lanzamientos. En alguna ocasión, una o dos películas han dominado las pantallas locales durante varias semanas, lo que limitaba el abanico de opciones, pero las reservas saturadas cubren la

Typhoon

enorme demanda de entradas por parte de los espectadores, que están deseando ver el último gran éxito de taquilla precedido de una gran campaña publicitaria. Los multicines actúan de forma parecida a los grandes almacenes, centros comerciales y calles suburbanas atestadas de tiendas, y los núcleos rurales también están atrayendo a la clientela, especialmente familiar. Al principio, la novedad de los multicines atraía a los espectadores, y la apertura de nuevos multicines en núcleos regionales que apenas disponían de salas probablemente también lo seguirá haciendo. Gracias a la modernización tecnológica y a las astutas tácticas de *marketing* de los responsables de los multicines, los índices de ocupación de asientos en los nuevos establecimientos han sido muy altos, lo que ha permitido que los promotores recuperaran rápidamente los costes de construcción y alquiler. En este contexto, los multicines también son mucho más eficaces que los cines con una sola sala, algunos de los cuales disponen de 800 asientos o más en comparación con los entre 180 y 250 asientos que ofrecen las salas de los multicines.

Dadas las ventajas que ofrecen los multicines con respecto a los circuitos de cines organizados en torno a redes aisladas de establecimientos con una sola sala, parece sorprendente que hayan tardado tanto tiempo en llegar a Corea del Sur en comparación con otros países, especialmente los de Occidente. American Multi-Cinema abrió el primer multicine del mundo en 1966. El primer multicine de Europa se abrió en Bélgica en 1975, al que siguió Suecia en 1980. A mediados de la década de los ochenta, se abrieron los primeros multicines en Gran Bretaña, Australia y Hong Kong. Pero hasta abril de 1998 CJ Entertainment no abrió el primer multicine coreano, un complejo de 11 salas situado en el piso superior de TechoMart, un centro comercial de productos electrónicos.

En la década de los noventa, algunos de los países más aficionados al cine disponían de muy pocas salas en comparación con Occidente. A diferencia de Estados Unidos, que a mediados de la década de los noventa contaba con unas 115 pantallas por cada millón de ciudadanos, Japón sólo tenía 16 pantallas, India tan sólo 12 (más del 30% de las salas se instalaban de forma temporal o únicamente para disfrute del personal militar) y las 497 pantallas operativas en Corea del Sur en 1997 suponían tener menos de 11 pantallas por cada millón de habitantes (China se encontraba en una posición aún peor ya que tenía prácticamente la misma cantidad de salas que Japón pero una población diez veces mayor que este). Como fiel reflejo de las deficiencias que sufría el sector exhibidor en Corea, los coreanos veían menos de una película al año de promedio a mediados de la década de los noventa, una cifra muy baja en comparación con las cinco visitas anuales por persona a los cines estadounidenses.

La escasez de pantallas en Corea se debía en parte a la relativa solidez del mercado del vídeo doméstico a finales de los ochenta y principios de los noventa. Entre 1990 y 1997, más de un tercio de las salas de cine que proyectaban películas de otras temporadas se vieron forzadas a cerrar a medida que se redujeron las aperturas de nuevas salas y las compañías cinematográficas cumplían con plazos de entrega más ajustados para los vídeos y la televisión de pago. La falta de fondos para mejorar las instalaciones ya existentes era otro gran problema, y la caída de las ventas de entradas y el aumento de los costes de alquiler desanimaban a los propietarios de las salas a invertir en su acondicionamiento. Otro factor eran las restricciones gubernamentales respecto al número de copias de una película extranjera que podían circular por la red nacional de salas de cine, y ello ponía freno a las estrategias de lanzamiento a gran escala y a la inversión en multicines, hasta que se anularon las restricciones a mediados de los noventa. Tampoco debemos olvidar la cuota de pantalla, que los exhibidores americanos interesados en construir multicines en Corea plantearon como elemento disuasorio de su posible inversión. El hecho de que algunos exhibidores locales no cumplieran con la cuota y proyectaran las películas extranjeras que quisieran parece haber animado a los inversores americanos a invertir en producción cinematográfica coreana.

Un último factor que retrasa la llegada de multicines está relacionado con las actividades de los *chaebeol* (poderosos conglomerados de empresas) de la industria cinematográfica coreana en la década de los noventa. Desde que fueran sancionados por el Gobierno y se les impidiera su reincorporación a los sectores de los medios de comunicación y del entretenimiento a principios de la década de los noventa después de tener prohibida su entrada a aquellos durante una década, los *chaebeol* comenzaron a rejuvenecer comercialmente el cine coreano para volver a atraer a los espectadores a las salas con miras al futuro. Aprovechando las relajadas leyes anti-trust coreanas, los *chaebeol* persiguieron la integración vertical y horizontal de negocios del entretenimiento compatibles y, para ello, financiaron la producción cinematográfica comercial, fusionaron filiales cinematográficas norteamericanas en Corea siguiendo una relativamente nueva práctica de distribución nacional, crearon redes de vídeo doméstico y televisión por cable y se hicieron con la propiedad del circuito de exhibición. En lugar de construir multicines, los *chaebeol* gastaron de forma conservadora en la exhibición y, más tarde, se concentraron en la adquisición y renovación de las salas ya existentes. Daewoo y Samsung Entertainment Group fueron los princi-

pales actores de todo este proceso y ofrecían fondos a los propietarios de las salas para renovarlas a cambio de hacerse con el control de las reservas de las películas, los precios de las entradas y las actividades de promoción. Asimismo, renovaron las olvidadas salas dedicadas a películas de otras temporadas con la intención de convertirlas en salas de estreno y arrendaron complejos multisalas (son diferentes a los multicines convencionales, en los que se puede acceder a todas las salas desde un vestíbulo central: los complejos multisalas poseen varias salas que no están conectadas entre sí y están distribuidas en varios pisos de un edificio o gran almacén).

La propiedad o control de las salas era importante para las divisiones cinematográficas de los *chaebeol* ya que garantizaban la proyección, en salas de cine de estreno, de producciones locales en las que habían invertido. Como consecuencia de ello, se estrenaron cada vez más películas coreanas a lo largo de la década. Por ejemplo, las películas nacionales estrenadas en 1996 se vieron en una media de sólo 4'3 pantallas en Seúl, mientras que una sola película – **The Adventures of Mrs Park** (*Park Bong-gon gachulageon*; Kim Tae-gyun, 1996)– se vio en más de 9 pantallas. Al año siguiente, las películas locales se vieron en unas 6'3 pantallas por estreno y once películas debutaron en diez pantallas o más en Seúl.

A pesar de estos logros, los planes de rejuvenecimiento comercial de los *chaebeol* no iban del todo bien. Los *chaebeol* creyeron que la expansión de los mercados complementarios al cine favorecería la producción cinematográfica local pero, en 1997, la introducción del cable en Corea fue mucho más lenta de lo esperado y las ventas de los vídeos domésticos estaban cayendo. Además, los cines de una sola sala no eran adecuados para las nuevas estrategias de estreno a gran escala de los grandes distribuidores de películas. La adquisición de salas de cine de estrenos y de salas renovadas donde se proyectan películas de otras temporadas era una solución inmediata y a corto plazo para integrar verticalmente la producción y la distribución en la exhibición, y se basaba en la colaboración de los propietarios de las salas que deseaban hacer negocio con los *chaebeol*. Los *chaebeol* confiaron en exceso en el mercado complementario de sus filiales cinematográficas y, cuando se anunciaron los proyectos de construcción de multicines a finales de 1997, estaba bajando la afluencia a estos establecimientos en los mercados estadounidense y europeo. Además, y en circunstancias poco propicias, también se dio el visto bueno a planes de construcción de multicines a comienzos de la crisis económica del Sudeste asiático de 1997-98, que provocó la repentina disolución de las filiales cinematográficas de los *chaebeol* y la reorganización de la financiación cinematográfica en Corea.

Aun a riesgo de generalizar un asunto tan complejo, el devastador impacto que tuvo la crisis económica en Corea se debió en gran parte a la endeble política monetaria del Gobierno y al endeudamiento de las corporaciones y entidades bancarias coreanas, del que algunos de los *chaebeol* eran los principales responsables. El descalabro monetario dejó al descubierto la estrecha relación amistosa entre el Estado y los *chaebeol* y, por ello, se puso de manifiesto la profunda hostilidad de los ciudadanos hacia los conglomerados. Es difícil calcular los efectos del antagonismo del consumidor en términos financieros, pero, aunque la venta de entradas subió durante la crisis, el gasto del consumidor en los mercados complementarios bajó estrepitosamente, lo cual afectó enormemente a las divisiones de entretenimiento de los *chaebeol*. Los alquileres y ventas de vídeos domésticos cayeron un 30% en 1997 y, en 1998, habían bajado casi el 40% en comparación con 1995. Las suscripciones a servicios por cable y las ventas publicitarias también bajaron durante la crisis, y ello acentuó las pérdidas que se habían sufrido en la televisión de pago desde su infructuoso lanzamiento en 1995. Por consiguiente, los despidos y la congelación de la contratación de empleados fueron habituales en los principales organismos de radiodifusión y compañías cinematográficas. Inmediatamente después de la crisis, Samsung Entertainment Group despidió a 250 empleados, más de la mitad de su personal operativo.

Cuando el Fondo Monetario Internacional estipuló que el gobierno coreano había iniciado importantes reformas económicas a cambio del paquete de "rescate" de 58.350 millones de dólares del FMI, entre las medidas solicitadas se incluía la desintegración de los principales *chaebeol* endeudados y la prohibición de que los *chaebeol* se embarcaran en nuevas empresas comerciales. Las principales industrias fueron el objetivo primordial de los *chaebeol* tras la crisis, de ahí que quisieran desprenderse de sus filiales de entretenimiento recién incorporadas y más arriesgadas. El alto coste de los inmuebles comerciales, junto con la repentina devaluación de la moneda local, fue otro de los motivos que convenció a los *chaebeol* a abandonar sus planes de construcción de multicines.

Al final, ninguno de los grandes *chaebeol* pudo construir un multicine, pero dejaron un legado. Tras la retirada de las divisiones cinematográficas de los *chaebeol*, nuevas compañías cinematográficas y pequeñas compañías ya existentes, que estaban menos expuestas a la derrota que los conglomerados y, por ello, podían soportar mejor la crisis económica, asumieron la estrategia a largo plazo que habían planteado los *chaebeol* desde principios de la década de los noventa, a saber, la comercialización del mercado cinematográfico doméstico mediante la integración

vertical y horizontal. CJ Entertainment, Cinema Service, Lotte Cinema y Mediaplex eran los nuevos responsables de consolidar los proyectos truncados del periodo de los *chaebeol* y atrajeron inversión local y extranjera, se fusionaron con los competidores, asumieron operaciones de distribución de riesgos y regionalizaron el cine coreano, unas prácticas que los *chaebeol*, económicamente menos flexibles, pasaron por alto o no aplicaron con éxito. Estos nuevos responsables crearon rápidamente imperios de comunicación que eclipsaron a los previamente erigidos por las filiales de entretenimiento de los *chaebeol*. La apertura de los multicines fue su mayor logro.

El aumento de la venta de entradas durante la crisis fue uno de los pocos resultados positivos del descalabro económico de la industria cinematográfica coreana. En 1996, la acogida de películas nacionales e importadas llegó a sus índices más bajos en veintiún años. Sin embargo, debido en parte a las continuas estrategias de comercialización de las compañías cinematográficas, que se centraban en producir películas de entretenimiento de mayor presupuesto con un contenido popular, las películas nacionales no tardaron en ganar popularidad y el público volvió a verse atraído por las salas de cine. Entre 1996 y 1998, la venta de entradas aumento casi un 20% y creció con mayor rapidez el número de espectadores a películas nacionales que a películas extranjeras (en este periodo, hubo una especie de mini-*boom* previo a la explosión de cine doméstico que fue eclipsado por el enorme éxito de **Shiri** en 1999).

La buena salud de las salas de cine durante la crisis económica influyó mucho en los proyectos posteriores de apertura de multicines. Si el gran público estaba dispuesto a gastar en cine en un momento de escasez, ¿cuál sería la reacción cuando se recuperara la economía? El futuro de la exhibición de películas en Corea parecía prometedor, pero había que seguir haciendo frente al escollo de garantizar la financiación del costoso acondicionamiento de cines ya existentes y la construcción de nuevos multicines. A la salida de los *chaebeol* y la introducción de las reformas del FMI se unieron las relaciones de la industria cinematográfica con el sector bancario local y las principales compañías privadas del país. ¿De dónde iba a proceder el dinero que financiaría la proliferación de multicines? ¿Se podrían distribuir algunos de los grandes riesgos financieros de la operación? La falta de experiencia y conocimiento pudo ser otra preocupación de los estrategas empresariales que estaban al mando de las principales compañías cinematográficas nuevas. ¿Los modelos convencionales de lanzamiento de multicines basados en experiencias occidentales funcionan en Corea? ¿Cuáles son estos modelos y cuál es la mejor forma de aplicarlos?

Este tipo de preocupaciones se disipó atrayendo la inversión de socios extranjeros y experimentados y explotando los negocios próximos a la exhibición y en los que los propietarios de las salas tenían intereses, por ejemplo la venta de entradas de precio reducido (para jóvenes y jubilados) o dirigir el tráfico de los consumidores hacia los establecimientos de venta minorista. Los diferentes responsables enfocaron la expansión de multicines de forma diferente y sus diferentes estrategias se complementaban entre sí atendiendo a los variados deseos del gran público de las salas.

CJ Entertainment, filial de un fabricante de productos de confitería, se unió a la australiana Village Roadshow y a Golden Harvest, de Hong Kong, para formar la empresa exhibidora CJ Golden Village, también llamada CJ CGV (Cine Plus, de Hyundai, también invirtió inicialmente en el proyecto, pero en vista de la crisis retiró su participación). Gracias a CGV, CJ Entertainment se convirtió en el mayor promotor de multicines de las principales áreas metropolitanas y abrió 11 complejos con 92 pantallas a finales de 2002, controlando el 10% de todas las pantallas del país. Tras la prematura salida de Golden Harvest de la *joint venture*, Village Roadshow vendió su participación original de 31'5 millones de dólares en CGV a la firma de capital de riesgo holandesa Asia Cinema Holdings en septiembre de 2002. Como reflejo de la creciente confianza en el mercado cinematográfico coreano entre los inversores internacionales, y de los enormes ingresos acumulados en el nuevo circuito de salas de cine (117 millones de dólares en 2002), Village se embolsó unos 50 millones de dólares con la venta.

Entre tanto, Lotte Cinema se concentró en maximizar los vínculos comerciales entre su compañía matriz (Lotte Group, promotora de grandes almacenes y parques temáticos) y el sector exhibidor de películas. Con la construcción de multicines en los centros comerciales Lotte, Lotte Cinema no ha tenido que gastar en la adquisición de costosos inmuebles ni en atraer a los espectadores a nuevas ubicaciones. La mayoría de los centros Lotte se encuentran en zonas suburbanas dispersas en las principales ciudades coreanas. La gran ventaja de Lotte es que los espectadores de sus multicines pueden ser los mismos clientes de sus complejos comerciales, lo que consolida el gasto total del consumidor en comer, comprar e ir al cine. El primer multicine Lotte, un establecimiento relativamente pequeño de seis salas, se abrió en Ilsan en octubre de 1999, y, posteriormente, se abrieron nuevos multicines con más pantallas en otros complejos Lotte hasta llegar a los 53 en 2002. A principios de 2006 poseía 26 multicines y 204 pantallas, lo que representa aproximadamente el 12% del número total de pantallas del país.

Los cuatro principales responsables de los nuevos proyectos del sector de la exhibición de películas en Corea financian las producciones y distribuyen las películas a sus salas y las de sus competidores, pero los estrenos de Lotte son mucho más reducidos que los de CJ Entertainment. Mientras que CJE a veces estrena películas de gran presupuesto en más de 120 pantallas en Seúl, Lotte dispone de menos salas operativas que CJE y no puede saturar el mercado a la misma escala sin depender de la disponibilidad de las salas que no son de Lotte. Por ello, las películas distribuidas por Lotte suelen estrenarse en unas 40 pantallas. Teniendo en cuenta que, sólo en 2005, se abrieron más de 100 nuevas salas en grandes almacenes Lotte en todo el país, la compañía parece haber sellado su compromiso para la integración vertical destinada a la exhibición y para saturar las salas de éxitos de taquilla en el futuro.

Tras el éxito de las operaciones de CJE y Lotte, que, por supuesto, se produjo en el mismo momento en que se disparó la venta de entradas para ver películas coreanas, a principios de 1999, los inversores europeos y estadounidenses ya no podían ignorar el rápido crecimiento del mercado de las salas de cine de Corea. Mediaplex se creó a mediados de 1999 como *joint venture* entre Dong Yang Confectionary y la firma holandesa Morita Investment. Dong Yang pudo garantizar inmediatamente la infraestructura de exhibición de su empresa Mediaplex comprando un multicine de cuatro salas y varios proyectos incompletos de construcción de multicines de Daewoo tras la crisis económica. En 2000, Mediaplex presentó su filial de exhibición, Megabox Cineplex, en esta ocasión con un 50% de participación del exhibidor estadounidense Loews Cineplex. En los siguientes dos años, se abrieron cinco centros con un total de 42 pantallas. El ritmo de apertura era más lento que el de CGV y Lotte, pero la mayoría de los centros Megabox se encontraban en céntricos inmuebles, por ejemplo, dentro del centro comercial COEX subterráneo de Seúl o junto a la playa Haeundae-gu de Pusan. Los resultados fueron inmediatos. El complejo COEX de 16 salas fue uno de los multicines más conocidos de todo el mundo, ya que atrajo al primer millón de espectadores en sólo diez semanas. Muchos espectadores coreanos elegían los multicines Megabox. En 2002, cada pantalla de Megabox atrajo a una media de 259.000 espectadores en comparación con los 217.000 de cada pantalla de CGV y los 189.000 de cada pantalla de Lotte. A modo de comparación, la media de espectadores en 2002 en Estados Unidos fue de menos de 46.000 por pantalla. En 2005, Megabox había abierto 14 multicines en Corea, con un total de 117 pantallas, y se gastó más de 850 millones de dólares en esta operación.

La división de distribución de Mediaplex es Showbox. A diferencia de Lotte, que suele restringir sus inversiones a películas de presupuesto medio (por debajo de los 3 millones de dólares), Showbox ha elegido el mismo camino que CJ Entertainment y, de vez en cuando, invierte en una o dos películas de entretenimiento de altísimo presupuesto. Dos ejem-

The Host

plos de ello son **Lazos de guerra** (*Taegukgi hwinalrimyeo*; Kang Je-gyu, 2004) –que costó 12'8 millones de dólares y obtuvo 65 millones– y **The Host** –15 millones de dólares en costes y 78 millones de beneficios–. El éxito de estas arriesgadas operaciones ha influido enormemente en el éxito de Showbox, por lo que se puede deducir que, en Corea, la distribución es rentable cuando se centra principalmente en los grandes éxitos de taquilla, como en Hollywood. La obtención de beneficios a partir de éxitos de taquilla se ha convertido en el principal objetivo de Mediaplex y CJ Entertainment, ya que los ingresos de este tipo de películas cubren las pérdidas de otros muchos proyectos. Debido a la primacía de las películas de éxito frente a películas de público minoritario, los presupuestos de producción siguen creciendo y alcanzando niveles que el mercado nacional apenas puede soportar por sí solo. Aunque **Typhoon** vendió más de cuatro millones de entradas en Corea y obtuvo 25 millones de dólares de beneficios, CJE se arruinó debido al enorme coste de producción adicional de la película, que ascendía a 20 millones de dólares. Teniendo en cuenta los gastos de producción de éxitos de taquilla, las pre-ventas en territorios internacionales se han convertido en la piedra angular del negocio cinematográfico coreano, al igual que las agresivas campañas de promoción para vender películas en mercados extranjeros y estrenarlas en salas de cine y mercados auxiliares. **Typhoon** consiguió 4 millones de dólares en la preventa a Amuse en Japón, mientras que CJE también cerró un acuerdo de distribución en Norteamérica con Paramount, la nueva compañía matriz de DreamWorks, anterior socio distribuidor de CJE.

La última de las cuatro grandes operaciones de apertura de multicines fue iniciada por Cinema Service, de Kang Woo-suk, que lanzó Primus Cinema en colaboración con la MVP Venture Capital coreana poco después de que Cinema Service se fusionara con una filial de Locus Corporation, una firma local de comunicaciones y software informático. Primus se distanció de los demás circuitos de multicines porque quería crear una red que diera servicio a zonas regionales con escaso número de pantallas y alejadas de los centros metropolitanos. Entre dichas zonas destacan Jeonju, Cheju y Gyeongju. Primus abrió 13 centros con 89 pantallas a mediados de 2004, antes de que el fundador de Cinema Service, Kang Woo-suk, decepcionado por la unión entre Cinema Service y Locus, provocara la separación de sus compañías. En un intento por aprovechar los beneficios potenciales de la distribución de riesgos de una nueva sociedad financiera, Kang buscó otra fusión. CJ Entertainment se mostró interesado y adquirió el 40% de Cinema Service por 36 millones de dólares. A cambio, CJE se hizo con la cadena de salas de cine Primus, así como con el derecho a distribuir películas anteriormente distribuidas por Cinema Service. Como resultado de la fusión, CJ Entertainment controlaba el 40% de las pantallas del país a finales de 2005 y calculó que una media de casi 100.000 espectadores visitaba uno de sus centros coreanos cada día.

Las estrategias de integración vertical y horizontal suelen provocar que se concentre la propiedad de forma oligopolística, ahogando a la competencia, reduciendo la diversidad y acallando a las voces minoritarias, pero también han aportado mucha riqueza y cierta estabilidad comercial a la industria cinematográfica coreana. La rápida proliferación de multicines en Corea se ha debido a la urgencia que tenían las grandes compañías cinematográficas por unificar la exhibición en las salas de cine (la forma más popular de consumo de películas en Corea) con prácticas complementarias de producción y distribución. Las compañías que actúan como inversoras, las distribuidoras *y* los propietarios de las salas pueden conservar una proporción mucho mayor de los ingresos totales obtenidos en los estrenos de éxito que otras compañías que operan sólo en un sector de la industria. Las películas nacionales están cosechando éxitos en Corea, así que los grandes responsables del sector están obteniendo muchos beneficios, lo que les permite gastar más en la expansión del mercado local. Además de la proliferación de multicines, las compañías cinematográficas han ampliado la lista de producciones, los canales de distribución y la explotación de los mercados complementarios. Algunos expansionistas agresivos como CJ Entertainment y Cinema Service también han buscado formas de aprovechar la popularidad del cine coreano en el extranjero, como la apertura de oficinas de distribución directa en Hong Kong, asociarse con distribuidores japoneses para compartir ingresos o construir nuevos multicines en China.

El modelo orientado a la exhibición del cine nacional comercial que han adoptado las grandes compañías cinematográficas coreanas desde finales de la década de los noventa ha resultado ser mucho más sostenible que el modelo orientado a los mercados posteriores a la exhibición que exploraban los *chaebeol*. Los diferentes *chaebeol* se mantuvieron bastante separados de sus competidores en su búsqueda del dominio del mercado, centrada en el éxito nacional más que regional, y pasaron por alto la expansión de la infraestructura exhibidora para atraer a los espectadores a las salas hasta que la llegada de la crisis dejara claro que ya era demasiado tarde para lograrlo. Los nuevos responsables se han unido en asociaciones beneficiosas para ambas partes, han atraído la inversión extranjera y las fuentes de financiación local que anteriormente no se habían explotado, han utilizado el éxito nacional para obtener sorprendentes ganancias regionales y han acelerado los tardíos planes de expansión de multicines de los *chaebeol*. En este sentido, han conseguido un equilibrio de intereses comerciales que comparten las principales entidades de la industria cinematográfica local, con la esperanza de colocar al cine coreano en el camino del éxito nacional e internacional continuado.

Historia e historias en los dramas sobre la división

¿Cómo se hace un blockbuster *coreano?* [1]

Hyangjin Lee

*1999an, **Shiri** filmak, Ipar Koreako emakume frankotiratzaile baten eta Hego Koreako agente sekretu baten arteko amodiozko istorioa kontatzen duenak, aurreko urteko **Titanic** (1997) filmak baino are eta arrakasta handiagoa izan zuen, korearrak Estatu Batuetako zinemaren presioari aurre egiten ari zirenaren seinale. 2000n, **Joint Security Area** filmak **Shiri**-k bezain besteko arrakasta izan zuen. Eta gai nagusia bi Koreen arteko banaketa zen ere bai. Film haien ondoren **Silmido** (2004), Kang Woo-sukena, **Taegukgi** (2004), Kang Je-gyurena, eta **Welcome to Dongmakgol** (2005), Park Kwang-hyunena sorta ziren. Ipar-Hego arteko harremana gai arrakastatsuena bihurtu zen zineman, ikusleen indizearen portzentajeetan nabarmen gorabehera jarraitzen zuten bitartean.*

Lazos de guerra

Este estudio se va a centrar en la imaginación histórica y en los retratos de los norcoreanos que ofrecen Kang Je-gyu y otros directores en los *blockbusters* coreanos. Los dramas históricos de Corea del Sur que tratan sobre la división del país se han encontrado con una buena acogida en taquilla. Esto puede ser signo del deseo popular de que Corea se reunifique. También, a juzgar por la magnitud de estos éxitos, las películas delatan la identidad de la transición coreana, como nación dividida, a través de las percepciones cambiantes en Corea del Norte: de enemigo a víctima. Desde este punto de vista, las imágenes de Corea del Norte en **Shiri** (*Swiri*, 1999) y **Lazos de guerra** (*Taegukgi hwinalrimyeo*, 2004), de Kang Je-gyu, ofrecen un prototipo de los éxitos de taquilla coreanos. Y además las fantasías históricas resaltan los diferentes enfoques de la sociedad entre los éxitos de taquilla que vienen de Corea del Sur y los que vienen de Hollywood. En estos últimos se glorifica la historia, porque el presente es un gran logro del pasado. Las fantasías futuristas tienen a enemigos imaginarios y nos advierten de que reinará el caos si se altera el statu quo. En este sentido la sociedad actual parece utópica. Y, de forma inversa, las fantasías históricas de los *blockbusters* coreanos rechazan el orden social actual: la Corea del Sur contemporánea aparece como una sociedad distópica.

Cómo se hace un *blockbuster* coreano

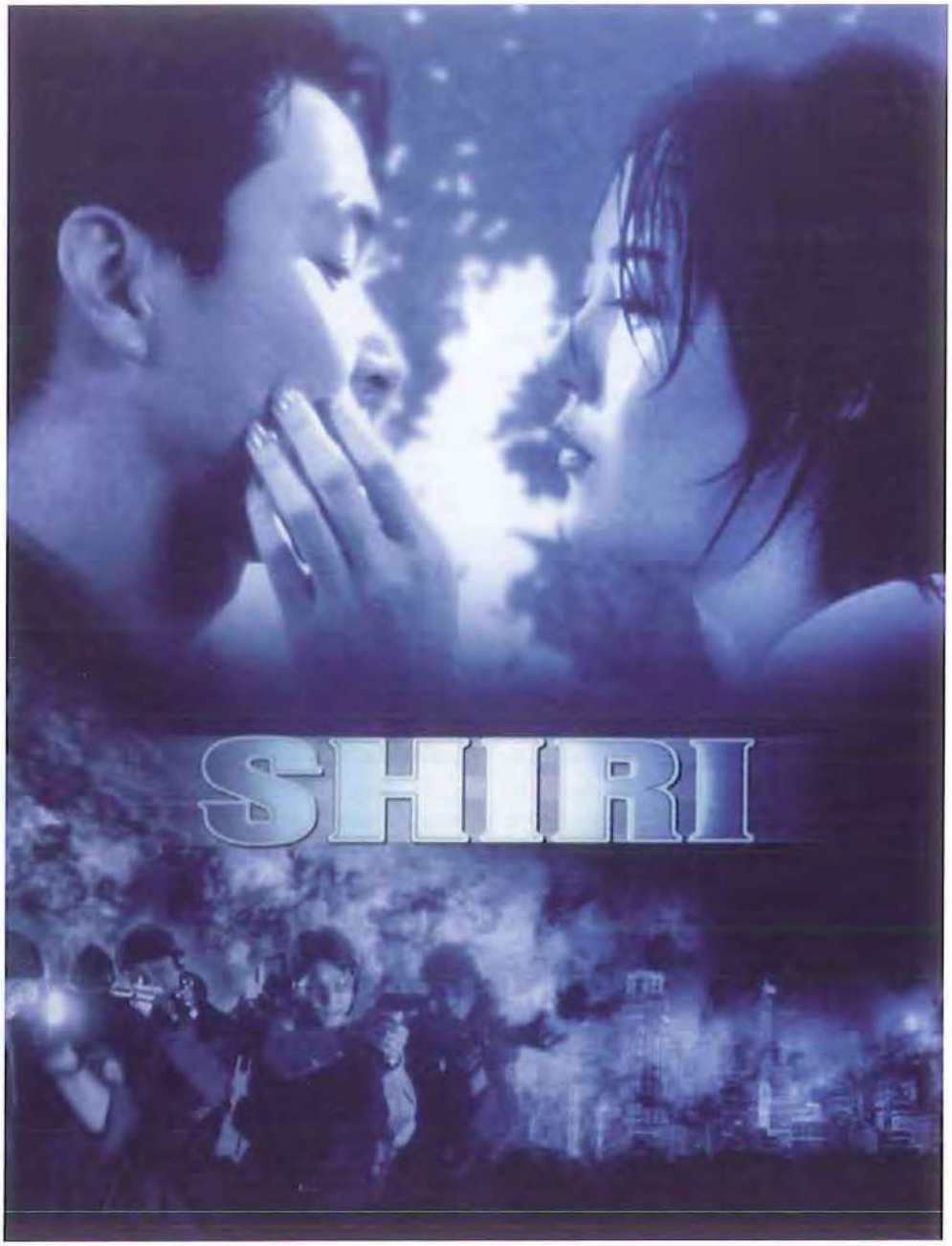
En 1999, **Shiri**, de Kang Je-gyu, ofrecía una fantasía histórica sobre la división nacional de Corea en forma de película de entretenimiento. La historia de la división nacional, narrada a través de una trágica historia de amor entre una francotiradora norcoreana y un agente secreto surcoreano causó sensación en el público. La historia de división nacional que antaño era demasiado seria para el cine popular se convirtió en argumento de suspense que lleva al público a una catarsis. Responsable de la venta de más de seis millones de entradas, fue un golpe para el dominio de los éxitos de taquilla de Hollywood en el mercado regional. Desbancó el record anterior, los cuatro millones en 1998 de **Titanic** (*Titanic*, 1997), de James Cameron.

Las películas son una tecnología de la memoria. La historia reconstruida en una película es una forma de memoria colectiva de la gente que aún vive las consecuencias. En el lenguaje del cine, la historia no es la acumulación de series de hechos. Le concierne el pensamiento actual del pueblo para entender el pasado. Para un público local, la significativa diferencia entre la historia de amor a la que se opone la división del país en **Shiri** y la historia de amor que supera la diferencia de clases sociales en **Titanic** reside en la subjetividad histórica al reconstruir la memoria colectiva.

El éxito de **Shiri** es evidente en la resistencia local hacia las tendencias indiscriminadas de globalización a manos de Hollywood. Inicialmente, el gran éxito global se encontró con la resistencia frenética local, ya que la gente estaba viviendo la crisis financiera del FMI (Fondo Monetario Internacional) en aquel momento. Las diversas ONGs criticaron la incapacidad del gobierno para hacer frente a los problemas y provocaron movimientos de ahorro en masa que proponían salir de la "humillante" caída en picado del FMI. Dos ejemplos fueron "la recogida de oro" y "no comprar los caros bienes procedentes del extranjero". También se puede entender la aparición de la "Independencia Cola 8.15" en 1998 en el contexto (2). La cuota de mercado de la marca local subió hasta el 14% en un año cuando la empresa se plantó contra el dominio de la Coca-Cola. También lanzaron las ONGs un boicot para "no ver **Titanic**", animando al público a unirse a los movimientos de ahorro. Sin embargo, **Titanic** no se hundió. Todo lo contrario: ofreció un oportuno y placentero escapismo a los que sufrían desaliento por los golpes del FMI. Por otra parte, el miedo de la industria cinematográfica local a las consecuencias de la distribución directa de películas de Hollywood en el mercado local se materializó en el monopolio de **Titanic** en las salas de cine.

La distribución directa de UIP (United International Pictures) empezó en 1988 cuando se abolió el sistema de importación de cine por exigencia de Estados Unidos. Por consiguiente, la cuota de mercado doméstico de cine coreano dio un drástico bajón. Decreció del 33% de 1985 al 15'9% en 1993. Curiosamente, este momento crítico del cine nacional dio un giro radical cuando el entorno social nacionalista del periodo de post-democratización se extendió a lo cultural en 1993 para la expresión de las ideas progresistas. En 1993 se creó el control de la cuota de pantalla con la ayuda de ONGs. Ese año se dio la vuelta a la tortilla del cine nacional para recuperar la cuota de mercado doméstico. Poco a poco empezó a recuperarse. Sin embargo, la vuelta del cine nacional creó una nueva disputa entre los dos países. El Gobierno norteamericano exigió que el sistema de la cuota de pantalla se prohibiera, basándose en los principios del libre mercado, en 1998. En ese momento la cuota de mercado doméstico de cine coreano llegaba al 25%.

Desde luego que los públicos en una sociedad democrática estaban preparados para disfrutar del aperturismo de la sociedad; y deberían protegerse sus derechos a acceder a la cultura global del cine por medio de la competencia justa en el mercado. Pero la



realización de una cultura nacional en la era de la globalización está a menudo sujeta a su poder económico. La globalización a manos de los poderes económicos lleva al peligro de extinción de la diversidad cultural y de la identidad local que expresan las pequeñas naciones. Respecto a esto, la competencia del libre mercado tiene límites en su aplicación para creaciones culturales. Las películas no son sólo bienes de consumo sino también una expresión de las personas, de sus pueblos y sociedades.

Oponiéndose a la presión de Estados Unidos, la industria cinematográfica coreana luchó para salvar el cine nacional. La autonomía y diversidad culturales son las cuestiones que planteaban los que se opusieron a la prohibición del sistema de cuota. Una vez más, grupos de ONGs apoyan a la industria en sus protestas para preservar la cultura nacional. Los medios habían estado al frente de la disposición social a ayudar a la resistencia. En cierto modo, la recuperación del cine nacional debería entenderse en el contexto de los desarrollos posteriores a los movimientos de democratización de Corea del Sur. Las nuevas visiones sobre la presencia de Estados Unidos en la historia moderna de Corea también eran en parte responsables del amplio apoyo de ciudadanos de a pie a la industria del cine.

A finales de los años 90, el cine coreano había recuperado la cuota de mercado doméstico que tenía en la década previa. También gozaba del reconocimiento internacional, donde brillaban sus logros artísticos. Por otro lado, pese a tener éxito fuera, la sostenibilidad financiera era aún muy inestable. Aunque el coste de producción era insignificante en comparación con la escala actual, la mayoría de directores

tenían que hacer grandes esfuerzos para encontrar a alguien que pusiera el dinero. Los flujos de capital se movían fácilmente por las inversiones a corto plazo y el rendimiento de cada director. La renovación de la gestión en la realización de películas fue posible cuando los directores de la nueva generación llegaron a la industria. Son en su mayoría licenciados universitarios para los que las protestas radicales para la democratización eran el día a día de su vida en el campus. También están libres de los prejuicios sociales de la profesión en la industria del cine y están familiarizados con la cultura visual global. La realización de un éxito de taquilla local fue uno de los ambiciosos proyectos lanzados por esta nueva generación de directores.

Hacer un éxito de taquilla local es un esfuerzo del cine nacional para afrontar las tendencias encontradas de localización y globalización. La imitación y los híbridos son los elementos clave para realizar un éxito de taquilla local. Sin embargo, los fracasos sucesivos de grandes proyectos cinematográficos trajeron consigo vastos déficits en la industria del cine, poniendo de manifiesto las diferentes exigencias de los públicos locales. **Shiri** se distanció de los intentos previos, al perseguir la fusión entre lo local y las tendencias globales. Eligió una historia distinta, con la que el público local se identificase fácilmente, y la presentó con las familiares formas usadas por Hollywood.

Y efectivamente, aparte de la estrategia de mercado y del momento de distribución, de la presencia de estrellas de la pantalla y de la estructura narrativa, hay otros cuantos elementos que han contribuido al éxito de **Shiri**. Sin embargo, lo que hacía que esta historia de acción y suspense reuniera los requisitos para ser un éxito de taquilla coreano no son los efectos especiales. Es la subjetividad al narrar la historia lo que hace a esta inteligible en el presente. **Shiri** era apropiada para transmitir una historia que la gente quería oír. Se hacía claramente eco del espíritu distendido entre Norte y Sur en aquel momento, lo que desembocó en la Declaración Conjunta entre Corea del Norte y del Sur en 2000. La empatía general del público local hacia la historia refleja los discursos populares sobre la división del país. También es indicador de las respuestas nacionalistas a la globalización llevada a cabo por Occidente. En cierto modo, el nacionalismo que es antagónico a la intervención foránea en los asuntos domésticos es el poderoso detonante del triunfo de los éxitos de taquilla sobre la división del país.

En 2000, **Joint Security Area** (*Gongdong gyeongbi guyeok JSA*), de Park Chan-wook, llevó un paso más adelante el discurso generalizado sobre la división nacional, de un modo muy efectivo. La intriga policiaca comunica hábilmente la historia de una hermandad prohibida por la división del país. Bajo la dictadura militar, la ideología de la guerra fría se adoptó como el nacionalismo de Estado y se convirtió en el lenguaje del terror del día a día. El enfrentamiento entre el Norte y el Sur se usó para llevar a la sociedad a la militarización. **Joint Security Area** sigue los años de los jóvenes que fueron movilizados

Silmido

a la zona desmilitarizada para el servicio militar obligatorio, centrándose en las trágicas consecuencias de la amistad a escondidas entre los soldados del Norte y del Sur con la línea de alto el fuego como telón de fondo. Traspasan el límite por la soledad que sienten y por sus ansias de compañerismo, pero el Estado define esa amistad como traición. La historia sobre las experiencias traumáticas de los jóvenes en el asesinato, suicidio y negación de la amistad atrajo a casi 6 millones de espectadores. El servicio militar obligatorio es un tema conocido por el público coreano, pero este no había visto nunca antes una película que enseñara abiertamente el doloroso recuerdo del confinamiento forzado de forma tan entretenida. Trata la trágica historia con una mezcla de suspense y comedia, resaltando lo humano más allá de las ideologías. Sin embargo, no hay fantasía en la nación reunificada para que haya distancia psicológica o emancipación emocional de la perturbadora historia. De hecho la película recordaba al público la separación de los seres queridos y su miedo al confinamiento y al castigo. La soledad y el miedo a la guerra expresados en esta película son la memoria colectiva de la dictadura militar. La historia de homicidio y suicidio supone la resistencia contra la historia oficial, escrita por la ideología de la división del país.

El éxito de las dos películas llevó a la multiplicación del "*blockbuster* del tema de la división" en los años siguientes. El éxito de los dramas sobre la división resaltó lo significativo de la historicidad al expresar la identidad coreana en transición. En 2004, dos películas, **Silmido**, de Kang Woo-suk, y **Lazos de guerra**, de Kang Je-gyu, establecieron el mayor récord de taquilla en un intervalo de dos meses. Se proyectó cada película a más de 11 millones: una de cada cuatro personas de la población coreana. En muchos sentidos, las dos historias muestran ideas y perspectivas claramente diferentes al narrar la historia de la división. Entre los públicos hay una clara preferencia de una sobre la otra. Sin embargo ambas contemplan un humanismo que vence los actuales conflictos, reflejando la atmósfera social cambiada en lo que se refiere a la reunificación del país. Las historias tratan de hacer recordar al público a las personas borradas de la historia oficial. La memoria colectiva rechazada por la historia oficial es el instrumento principal con el que las dos películas hacen que las historias sean inteligentes y fascinantes.

En 2005, **Welcome to Dongmakgol**, de Park Kwang-hyun, mostraba un nuevo tipo de *blockbuster* sobre la división. A diferencia de las obras anteriores, esta película no se apoyaba en la presencia de estrellas o en el valor del nombre del director. Más difícil todavía: se trata de una comedia. En los años anteriores, las comedias sobre la división no conseguían atraer a mucho público. Pese a ello, este cuento de hadas que tiene lugar en una tranquila aldea durante la Guerra de Corea atrajo a más de 8 millones, el mayor récord de venta en taquilla de todo el año. Trata sobre los aldeanos de Dongmakgol, que al estar aislados geográficamente no saben que hay una división nacional, ni que estalla la guerra, y viven tan felices. Un día, los aldeanos salvan a un grupo de soldados que quedaron atrás de la línea del frente, pero les sorprende negativamente la violencia y el odio entre los soldados. Los soldados deciden proteger de la guerra a los aldeanos inocentes. Planean la "operación unida entre el Norte y el Sur" contra el bombardeo aéreo de las fuerzas de la ONU en la aldea, a la que han confundido con una fortaleza

escondida. La historia de los soldados que odian la guerra y desobedecen órdenes de matar a los civiles inocentes muestra el absurdo de la guerra a la nación dividida. La imagen utópica de la vida de aldea es la historia que desean recordar, sugiriendo la imagen distópica de la sociedad actual.

El drama sobre la división es un género muy presente en el cine coreano contemporáneo. En cierto modo, la espontaneidad de su realización y visionado es una victoria simbólica de la industria del cine sobre la antigua historia del cine bélico anticomunista. Cinco dramas sobre la división se sitúan entre los ocho primeros filmes que llenan las arcas de la historia del cine coreano. Los otros tres en la lista son **The Host** (*Gwoemul*, 2006), de Bong Joon-ho, que sigue siendo el mayor éxito con el récord de 13 millones de espectadores, **The King and the Clown** (*Wang-ui namja*, 2005), de Lee Jun-ik, y **Friend** (*Chingoo*, 2001), de Kwak Kyung-taek.

Lo cierto es que no sólo se ganaron la popularidad general los dramas sobre la división. La comedia y el melodrama son de hecho los géneros que lideran el gran ascenso del cine nacional. Entretienen a la vez que su tono sarcástico conmueve al público, o satirizan sobre la sociedad y las tradiciones culturales. Pero hubo un límite en el tiempo que tuvo la industria para gozar de la exclusiva competencia en el mercado. Con el éxito de **Shiri** la cuota de mercado doméstico de dicha película llegó a casi el 40% en 1999. El sistema nacional de cuota de pantalla exige que los cines locales proyecten películas coreanas durante el 40% de cada año: 146 días (3).

The King and the Clown

Las disputas entre Estados Unidos y Corea sobre el sistema de cuota de pantalla volvieron a estallar en 2000. Ese año los directores, actores y estudiantes organizaron manifestaciones en las calles y pidieron apoyo ciudadano para luchar contra la presión estadounidense. Identificaban el conflicto con el imperialismo cultural y la intervención de Estados Unidos en los asuntos domésticos. Mientras que Estados Unidos hacía hincapié en los principios del mercado libre y el mercado equitativo, la industria local, por su parte, insistía en las disposiciones excepcionales sobre las creaciones artísticas. Hasta cierto punto las disputas con Estados Unidos promovían, por sí mismas, una respuesta general nacionalista. Por otro lado había un apoyo importante por parte de otros países que daban la razón moral a los manifestantes, expresando las preocupaciones sobre el peligro de extinción de la diversidad cultural. Además de todo esto, la confrontación entre los grupos a favor y los grupos en contra ha ido evolucionando hasta convertirse en disputas entre los coreanos pro-americanos y los anti-americanos. Ante las feroces protestas, el Gobierno desechó una vez más la propuesta. Y este es el contexto social de la popularidad de los dramas sobre la división.

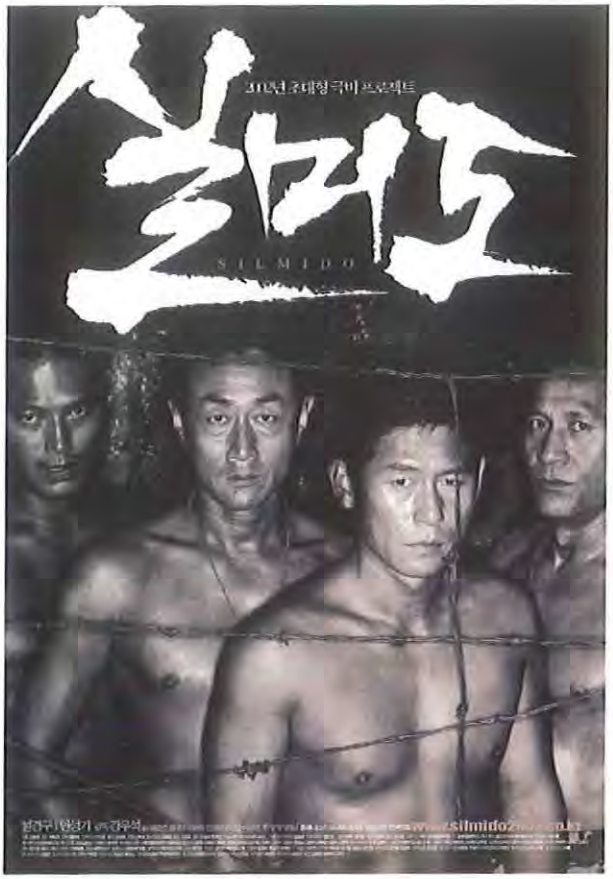
Durante los últimos tres años, el cine coreano ha superado el 50% de las ganancias del mercado doméstico. La cuota de mercado doméstico del cine coreano en 2005 fue del 59'1%. El 20 de enero de 2006 un miembro del Gobierno de Corea del Sur acusó a la industria de cine local de egoísmo colectivo. Unos días después, el Gobierno anunciaba la reducción de los días obligatorios a 73 a cambio de comenzar a debatir el acuerdo sobre libre mercado bilateral (FTA) con Estados Unidos. La materialización de la decisión del Gobierno fue confirmada después por la ratificación de la Asamblea Nacional.

Sin embargo, la opinión pública sigue con reservas sobre la decisión del Gobierno. La crítica principal se basa en la falta de una política alternativa que apoye al cine nacional a largo plazo. El simbolismo del ascenso del cine nacional reside en la resistencia local contra las fuerzas indiscriminadas de globalización. Por lo tanto, el valor cultural del cine nacional es el principal obstáculo para la materialización de ese fin del sistema de cupo en pantalla. En mi opinión, el apoyo masivo a las protestas contra la prohibición expresa la dinámica cultural que se opone a la globalización a manos de la economía. Considerando esto, el sistema de cuota de pantalla no debería incluirse, para empezar, en el debate sobre este comercio. Las nuevas generaciones eligieron la cultura visual como el medio de comunicación líder para expresar la identidad colectiva. La protección legal tipo sistema de cuota de pantalla es un esfuerzo por proteger su libre comunicación frente a los intereses económicos, que amenazan con hacerla tambalear.

Historia e historias en los dramas sobre la división

La cultura popular refleja la idea dominante en la sociedad convencional. Los retratos de la división nacional en los cinco éxitos de taquilla expresan una identidad coreana en transición (4). Comunican las nuevas ideas y nuevos conceptos de la gente, reflejando los cambios radicales en la vida contemporánea coreana. Su imaginación cinematográfica rechaza la historia escrita por la ideología de la división. En cierto sentido, desde una perspectiva conformista, las representaciones históricas en el cine pueden parecer radicales y desafiantes. Pero expresan el deseo popular de una nueva interpretación de la historia, cuestionando la autoridad de la oficial. La dramatización de la memoria colectiva de la gente, que había sido borrada de la historia oficial, fomentó el prejuicio ideológico de la sociedad hacia la historia de la división del país. Desde luego que, en gran medida, un éxito de taquilla es limitado en cuanto a texto sobre el progreso. No desafía a la base ideológica de la sociedad actual de forma radical. Por esta razón un éxito de taquilla no puede ir más allá de su existencia en el mercado. Debería permanecer situado entre los discursos culturales predominantes. En este sentido, más que encabezar el cambio social, lo que hacen estos cinco filmes es revelar las percepciones cambiantes de la división nacional que tiene la sociedad.

Los retratos de la historia en los recientes éxitos de taquilla del cine expresan la evolución de los dramas sobre la división, yendo desde las películas anticomunistas a las que son antibelicistas. Los textos del cine tienen un sistema ambivalente para relatar la historia. A simple vista, las historias transmiten las ideas progresistas de la sociedad actual sobre la historia de la división del país. Pero las ideas progresistas se procesan en las normas sociales tradicionales con las ideas de la moralidad familiar confuciana. Dependiendo del público, la identificación emocional con las historias y la validez ética pueden estar sujetas a su percepción y conocimiento de la cultura. Además, los conceptos confucianos de la relación familiar humana son ofensivos desde el punto de vista de la igualdad de género. Sin embargo, a través de la moralidad tradicional, las películas abordan la importancia de lo humano más allá de la ideología. Las películas rechazan la relación humana entre explotador y explotado. El significado textual heterogéneo es uno de los atributos más característicos del *blockbuster* coreano. Un análisis contrastado entre



historia e historias a partir de las cinco películas dará más base a esta idea a través de argumentos tangibles.

Una nación familiar: "¿Puedo llamarte hermano mayor?"

Ante todo, los éxitos de taquilla sobre la división desechan la justificación de una guerra. Las normas familiares confucianas son la base moral además de los principales puntales que hacen que el público se identifique emocionalmente con las historias. Como expresan los títulos de las películas **Shiri** (5) y **Lazos de guerra**, nación equivale a familia. Norte y Sur son inseparables. Las cinco películas emplean los convencionalismos del melodrama familiar tradicional para justificar la relación irrompible entre Norte y Sur. El sentimiento de culpabilidad paterno por no haber protegido al hijo de la violencia y el sacrificio por los hermanos son la esencia de las fórmulas de melodrama familiar que adoptaron los dramas sobre la división. Por otra parte, la madre que sufre y la vulnerabilidad de las mujeres dan validez a la conciliación de los conflictos familiares.

En **Shiri**, Yu Jungwon, el agente secreto surcoreano, mata sin piedad a Yi Bang-hui, la francotiradora norcoreana. Bang-hui se ha disfrazado de una Yi Myung-hyun surcoreana para abordarlo. Pero, pese a no querer enamorarse de él, lo hace y elige el amor. Le cuenta el plan antes de que pase a la acción. Pero Jungwon elige a la nación, a pesar de que quiere a Yi Bang-hui. Su elección supone matar a su hijo, que aún no había nacido, en el útero de ella. Es una castración simbólica de la nación. Su sacrificio se torna más melodramático al sacrificar con la muerte a su mejor amigo, Yi Jang-gil. Aparte de esto, el destino de la valiente Bang-hui como madre es demasiado trágico. La vulnerabilidad de las mujeres se subraya por sus otras dos imágenes alternativas: la Yi Myung-hyun fingida por Yi Bang-hui es alcohólica, mientras que la Yi Myung-hyun verdadera tiene una enfermedad crónica.

En **Lazos de guerra**, el tema familiar es más evidente. El salvajismo de Jin-tae al matar a tanta gente sin importar a qué bando pertenecen parece ser comprensible por su devoción hacia Jin-suk, el hermano pequeño. La familia no tiene padre y el joven hermano mayor tiene que asumir la responsabilidad patriarcal. El cuidar del hermano pequeño es su deber familiar más imperativo. La madre muda indica la vulnerabilidad de la mujer en los dramas familiares.

Silmido, de Kang Woo-suk, también usa la relación familiar conflictiva como el constructo emocional más importante para rechazar la justificación de una guerra. La película dramatiza el "incidente de Silmido", que tuvo lugar a manos de las fuerzas de un cuerpo del Ejército en 1971. El cuerpo militar se creó en secreto para asesinar al líder norcoreano Kim Il-sung en 1968. Silmido es el nombre de la isla remota donde los treinta y un antiguos criminales recibieron la instrucción militar. Kang In-chan es el jefe del cuerpo que inició el disturbio. Su padre abandonó a su familia y se fue al Norte. Su entorno familiar comunista lo calificó de paria de la sociedad y esto le acaba llevando a la muerte. Para él, su madre es la única esperanza de su triste vida. Su pobre madre sufre durante toda su vida por el marido comunista y el hijo criminal. Por otra parte, el vicealmirante Choi Jae-hyun es el sustituto de la figura paterna de In-chan. Sin embargo, la pseudo-relación de padre e hijo no puede salvar la vida de In-chan. Jae-hyun insiste en que no puede matar "a sus propios hijos", pero la autoridad le ordena acabar con el cuerpo militar. En lugar de cumplir la orden, se suicida.

Esta representación estereotipada de la relación familiar irrompible trastoca la distinción entre Norte y Sur. La complejidad de la relación familiar confuciana, jerárquica, legitima lo inmoral de la separación por parte del Sur. En **Lazos de guerra**, el hermano mayor, que se asocia con Corea del Norte por un bestial salvajismo, es quien tiene la autoridad en la familia. Jin-suk, el pequeño, que se asocia con el Sur por la imagen intelectual y humanista, no puede repudiar a Jin-tae, es decir, el Norte, por causa de la

estructura jerárquica de poder familiar. Es sólo el mayor quien puede repudiar al pequeño. En **Silmido**, la relación padre-hijo implica también que la separación va en contra de las normas culturales de la sociedad. El hijo no puede repudiar al padre ni tampoco desobedecerle. Jae-hyun, el sustituto del padre, libra a In-chan de la relación no haciendo caso de la orden de matanza.

Como se puede ver en estas películas, la separación del Norte y el Sur quebranta la relación humana básica en la sociedad post-confuciana. La relación entre hermanos prohibida en **Joint Security Area** y la vida campestre en la aldea de granjas tradicional y patriarcal de **Welcome to Dongmakgol** también pueden apoyar esta idea de la inmoralidad de la separación. Las imágenes de cariño y confianza del hermano mayor y la imagen infantil y traviesa del hermano pequeño en **Lazos de guerra** se repite igualmente en la relación entre los soldados norcoreanos y surcoreanos en estas últimas películas. Especialmente, la imagen íntima del soldado norcoreano Oh Kyung-pil en **Joint Security Area** fue un golpe de aire fresco para el público en ese momento.

Imaginación cinematográfica, memoria e historia

En segundo lugar, los *blockbusters* sobre la división rechazan la autoridad de la historia oficial. Las historias se ocupan de lo que supone la historia para la gente, no se ocupan de cuestionar lo que les ocurrió. La política de la memoria pone de manifiesto el interés de la sociedad actual por el pasado. La historia siempre vuelve a ser consultada por aquellos que sobrevivieron. El cine es un poderoso medio de hacer a la gente memorizar el pasado que ven en pantalla. La imaginación cinematográfica ofrece la perspectiva de mirar la historia. Los cinco filmes escogieron los secretos, escondidos, de las personas que sufrieron la división de país y cómo esto se borró de la historia oficial. El retrato hecho en el cine de la división del país refleja las nuevas tendencias en el estudio de la Guerra de Corea. Tradicionalmente, lo que más ha ocupado a los expertos en el tema son los orígenes de la Guerra, su evolución, las intervenciones extranjeras, las víctimas de ambos bandos, etcétera. Sin embargo, en los últimos años, los recuerdos colectivos sobre las víctimas de la Guerra y sobre el ciudadano de a pie se están convirtiendo en los nuevos objetos de estudio sobre la Guerra de Corea.

Las escenas del comienzo y el final de **Lazos de guerra** comunican de manera muy sucinta la contradictoria visión de la historia oficial sobre la división del país. En las escenas del principio, los archivos de guerra oficiales registran que el muerto es Jin-suk, no Jin-tae. Jin-tae murió con una estilográfica que tenía grabado el nombre de Jin-suk. La historia oficial declara la muerte de Jin-suk, basándose en pruebas objetivas. Pero la verdad se descubre a manos de las personas que fueron testigos de la Guerra.

Jin-suk había dado la pluma a Jin-tae, con la esperanza de la reunión. La pluma simboliza la esperanza del reencuentro entre los dos hermanos. La historia echa por tierra la esperanza del humanista Jin-suk. Y, en cambio, afirma que la ideología de blanco y negro personificada en el salvajismo de Jin-tae sigue vigente. La supuesta muerte de Jin-suk implica la muerte del humanismo, mientras que la supervivencia de Jin-tae implica la validez de la guerra.

La historia contada en **Silmido** contradice abiertamente la autoridad de la historia. Según la historia oficial, el Gobierno anunció el incidente como la infiltración de guerrillas norcoreanas, corrigiéndose unos días después para anunciarlo como un disturbio militar. No había explicación de fondo. Las autoridades militares destruyeron todas las pruebas matando a cuatro supervivientes. El incidente se selló como "confidencial" por parte de las autoridades militares hasta hace poco. Con el final de la dictadura militar y la democratización de la sociedad, el suceso se hizo público, pero las autoridades se negaron a desvelar la información detallada para el rodaje.

La historia que reconstruye **Silmido** se basa en la memoria de los testigos y en la imaginación cinematográfica. En la historia, la historia oficial está llena de invenciones. La memoria colectiva reconstruida por la película libera a la historia de la confiscación del poder estatal. Por otra parte, la imaginación cinematográfica trasciende el debate sobre lo verdadero y lo falso para comunicar la dimensión subjetiva de las experiencias humanas. Por ejemplo, según los archivos históricos, el vicealmirante Jae-hyun no se suicidó. Lo mató el cuerpo militar. El entorno familiar comunista de In-chan también se "creó" por necesidad de la evolución narrativa. La muerte heroica de Jae-hyun y la tristeza de In-chan como pariente de un comunista del Norte es un enfoque válido de la realidad que rechazaba la historia oficial. La intriga sobre el asesinato en **Joint Security Area** también se basa en el suceso real y se reconstruye creativamente a manos del director para abordar la invalidez de la historia oficial sobre la división del país.

La evolución de las imágenes de Corea del Norte: De enemigo a víctima y compañero

Por ultimo, la percepción del Norte en los éxitos de taquilla sobre la división ha evolucionado desde la visión de ser un enemigo a la de ser una víctima y un compañero. La identidad coreana en transición necesita que el compañerismo venza la hostilidad hacia el viejo enemigo. De esta forma, las imágenes de Corea del Norte reconstruidas en los recientes dramas sobre la división no pueden entenderse con la noción de "los otros". No es la imagen de los coreanos en un espejo. Es su imagen fracturada. Las imágenes intermedias de "los norcoreanos rechazados por la política de división" penetran en la frontera de los propios coreanos. Por otra parte, la noción cambiada sobre los coreanos necesita encontrar una nueva imagen en aquel espejo. Los lazos familiares se alejan de las imágenes encontradas entre Norte y Sur para compartir la desgracia de la separación. En cambio, el concepto de "los otros" se substituye por el de "los extranjeros", que es la imagen de Estados Unidos. En **Shiri**, el discurso del jefe de la fuerza guerrillera norcoreana, Park Muyung, sobre la situación colonial de Corea respecto a Estados Unidos y la necesidad de unas fuerzas para la unificación supera la justificación de Jung-won de la división y la reconciliación pacífica. Las imágenes ficticias de los comunistas del Norte y las imágenes beligerantes de las élites del poder en Corea del Sur que aparecen en **Silmido** son crueles y patéticas por la imagen inocente e infantil de In-chan, abandonado por el padre

Welcome to Dongmakgol

dos veces desde los dos bandos. El personaje tiene escondida la foto de su madre en el campo y la contempla todas las noches. La operación unida entre los soldados del Norte y los del Sur contra las fuerzas de la ONU en **Welcome to Dongmakgol** es su destino en la guerra.

En cierto modo, la ausencia de un enemigo en los *blockbusters* sobre la división recuerda a los retratos que se hacía del enemigo en las películas japonesas pertenecientes a la política nacional realizadas durante la Segunda Guerra Mundial y en el cine antibelicista de hoy en día. En las películas japonesas, el enemigo no posee una imagen concreta y los diversos recursos y accesorios denotan la presencia de un enemigo ajeno a la sociedad. Sin embargo, la presencia del enemigo no proporciona la justificación de la guerra. La justificación de la guerra llega del interior. La consecuencia de la guerra en la sociedad actual tiende también a ser ambigua. Por ejemplo, en **Lluvia negra** (*Kuroi ame*, 1989), de Shohei Imamura, una alarma de ataque aéreo señala la llegada del enemigo desde el exterior y la consecuencia de la guerra se representa en forma de lluvia negra, desastre natural. En lo que a esto respecta, los retratos del enemigo ausente, que aparentemente son similares, expresan significados y efectos totalmente distintos.

Conclusión: Superar la división del país

La visión crítica de la sociedad actual en los *blockbusters* coreanos contrasta claramente con la visión optimista de la sociedad actual que aparece en los *blockbusters* procedentes de Hollywood. En estos últimos, las imágenes utópicas de la sociedad actual expresan el orgullo nacional por la historia de su pasado. La nación luchaba contra las fuerzas maléficas que amenazaban la paz mundial, sacrificando las vidas de los jóvenes y la felicidad de sus familias; sin embargo la nación aún tiene que vigilar el mundo para proteger a sus ciudadanos inocentes de los ataques terroristas en el futuro. La sociedad actual debería mantener su statu quo. El pasado estaba sumido en el caos. El futuro podría peligrar si la nación pierde el control sobre el mundo.

Al ser comparados entre sí, los éxitos de taquilla coreanos sobre la división expresan la agonía de la sociedad actual con sentimientos nostálgicos. Quieren cambiar la historia y lamentan la pérdida. La sensación de esa pérdida se expresa en forma de nostalgia. El helado en **Lazos de guerra**, el pastel de chocolate en **Joint Security Area** y la falda de seda de la madre de In-chan en la vieja foto de **Silmido** son las imágenes nostálgicas estereotipo de la sociedad actual para los coreanos. La sensación de pérdida expresa las imágenes distópicas de la sociedad actual. De esta forma, la fantasía histórica en los éxitos de taquilla coreanos se niega a mantener el orden social del presente, instando a desmantelar el statu quo.

Hay desde luego muchas variables para que triunfe un éxito de taquilla, tales como la estrategia de mercado, el momento de su distribución, la presencia de estrellas de la pantalla o las historias y las técnicas cinematográficas. Entre los muchos factores, este estudio se ha centrado en la evolución de los éxitos de taquilla sobre la división, con el objetivo de hablar sobre el papel del cine popular en la comunicación de la identidad coreana en transición.

Los dramas sobre la división han evolucionado de forma drástica en los últimos años. Los retratos de la división del país en las cinco películas muestran la percepción de Norte que pasó de enemigo a víctima y compañero. Los cambios radicales expresan sucintamente los nuevos conceptos e ideas de la gente sobre la historia de la división del país, reflejando la democratización de la sociedad. Como argumenté antes, el éxito de taquilla sobre la división tiene límites en cuanto a su consideración como texto progresista que proporcione una visión revolucionaria para el futuro. Sin embargo, y en gran medida, los éxitos de taquilla sobre la división sostienen cualquier justificación de una guerra en la nación dividida. Los mensajes antibelicistas instan a una nueva valoración de la historia oficial sobre la división nacional. El triunfo de los éxitos de taquilla sobre la división expresa las respuestas nacionalistas de los coreanos ante la globalización cultural a manos de Occidente. Confirma que el cine no es meramente un bien de consumo: no se puede negar que es también un discurso de las personas sobre su propia sociedad y sobre ellas mismas.

NOTAS

1. Este estudio fue patrocinado por la Japan Society for the Promotion of Science Postdoctoral Fellowship, con el título Hallyu *(Korean Wave) and Korean Images in Japanese Media*. La versión extendida de este texto puede encontrarse en Hyangjin Lee, *Il cinema coreano contemporaneo*, O Barra O Edizioni, Roma, 2006.

2. 8.15 indica la fecha en la que Corea se liberó de Japón en 1945.

3. De hecho puede reducirse a 106 en virtud de la aplicación flexible de la normativa.

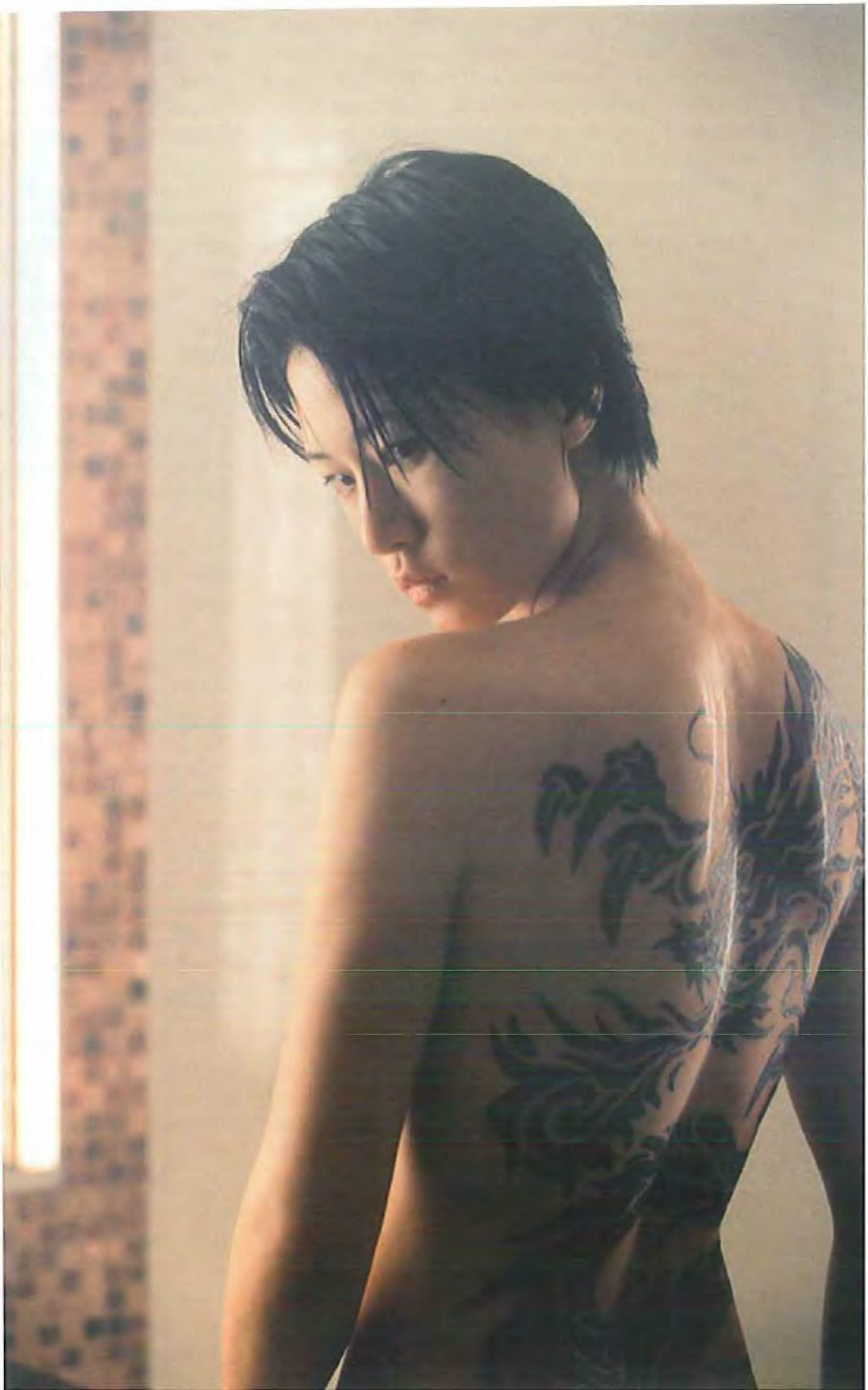
4. En esta observación, el cine no comercial necesita un debate aparte.

5. Shiri es el nombre de un pez, del que se dice que vive sólo en Corea. En la película se usa como metáfora de la reunificación de Corea, comparada con el destino común de nación dividida: los Shiri viven en pareja. Uno no puede vivir separado del otro.

La mujer en el cine coreano contemporáneo en la era de la globalización [1]

Kim Soyoung

Azken urteotan nabaria da Hego Korean nola ugaritu eta aniztu diren produkzio feministak. Aspaldian, 50eko urteen amaieran, goizeko saioei esker joan ahal izaten ziren emakumeak zinea ikustera beren gertuko testuingurutik ordu batzuk libratuz. Bi termino daude praktika kultural/politiko feministetan erabiltzen diren estrategia batzuk identifikatzeko: yeoseongjang *eta transzinema. Lehena "emakumezkoen hileta errituari" dagokio eta alderdi asko jasotzen ditu pelikulen produkzio, harrera eta hedapenaren eremuan. Transzinemak, aldiz, pelikula digitalak eta internetekoak sortzea proposatzen du, edota kartel elektronikoak erabiliz, analisirako gune berria izateko, baina oraindik ezagutzeko daude izan ditzakeen aukeretako asko.*



Mi mujer es una gángster

En este artículo emplearé dos términos propios de otros contextos para visualizar y entender la historia del cine coreano e intervenir en esa historia. Utilizaré *yeoseongjang* y trans-cinema para identificar determinadas estrategias alternativas utilizadas en las políticas culturales feministas. Además, propongo utilizar esos términos como respuesta a las operaciones de legitimación, deslegitimación y exclusión imperantes en los discursos y prácticas institucionales dominantes, y a los hábitos de dignificación subyacentes en la formación de cánones y archivos, sean cinematográficos o no. Concretamente, *yeoseongjang* y trans-cinema articularán modos de producción cultural alternativos a las superproducciones coreanas, basados generalmente en distintos mecanismos comunicativos digitales estrechamente ligados al capitalismo global, este último factor esencial para la hegemonía de las superproducciones.

En cierta manera, este artículo responde a la notoria proliferación de distintas formas de producción feminista en Corea del Sur. Los sitios web feministas, concretamente, ofrecen un interesante modelo de activismo por sus vínculos con las editoriales, protestas callejeras, representaciones y festivales cinematográficos de corte feminista.

Conceptos fundamentales: *Yeoseongjang* ("rito fúnebre femenino" / "ámbito de la mujer") y trans-cine

El 29 de enero de 2002 se declaró un incendio en un burdel de Kunsan. El edificio estaba diseñado para recluir a mujeres en la esclavitud sexual, por lo que no había salidas. Murieron catorce profesionales del sexo sin posibilidad de escapar. El 8 de febrero, diversos colectivos de mujeres celebraron un rito fúnebre en el lugar de la tragedia. Ese mismo día, otros colectivos organizaron otro rito fúnebre de protesta ante la Jefatura de la Policía de Seúl. Se conoce esos ritos con el nombre de *yeoseongjang*, que significa literalmente "rito fúnebre femenino". Me gustaría aprovechar otro uso de dicho término sino-coreano para señalar que *-jang*, "funeral", es homónimo de *-jang*, que significa "espacio" o "ámbito". Así, al adoptar el término *yeoseongjang* lo adapto también para incluir ambos significados de "rito fúnebre femenino" y "ámbito de la mujer". Esta ambivalencia subraya aspectos importantes de los acontecimientos referidos. Los ritos fúnebres celebrados en Kunsan y Seúl no sólo lamentan la muerte de las mujeres sino que reivindican el valor de sus vidas. La doble significación como lamento y reivindicación es fundamental para las estrategias alternativas que analizaré en este artículo. Mi disconformidad con un concepto del ámbito público históricamente estereotipado y eurocéntrico me lleva a utilizar *yeoseongjang*, un concepto que considero más cercano al de "sociedad política" que al de ámbito público.

Yeoseongjang puede abarcar múltiples aspectos de una lectura feminista de la producción, recepción y difusión cinematográfica. A finales de los años 50 y principios de los 60, las sesiones matinales posibilitaron que la mujer acudiera al cine y se librara, por unas horas, de su rol de hija, hermana, esposa y madre. Las mujeres produjeron también documentales comprometidos a nivel social: reivindicaban la reparación de injusticias, un papel positivo de la mujer en la vida social, así como estrategias de formación comunitaria. Incluso los festivales de cine femenino son otro ejemplo del *yeoseongjang* en el cine.

Las comunicaciones digitales han revolucionado los conceptos de espacio y permitido nuevos enclaves para el "ámbito de la mujer" o *yeoseongjang*. El término trans-cine se refiere a experimentos que buscan adaptar este medio a entornos alternativos y estrategias activistas plurales. Para ubicar *yeoseongjang* y trans-cinema en entornos locales influenciados por la globalización, me valdré de dos elementos contra los que estos conceptos ofrecen una respuesta versátil, fundamentalmente la cultura de las superproducciones y los medios digitales de difusión propios del capital global.

Cultura de las superproducciones: Breve historia

La sinopsis de la emergencia de las superproducciones coreanas a finales del siglo XX revela una historia de exclusiones obsesivas. **Shiri** (*Swiri*; Kang Jegyu, 1999) es una película de suspense, con cinco millones de dólares de presupuesto, sobre un complot diseñado por una banda de espías renegados norcoreanos en Seúl. Su producción y efectos especiales se basaron en las producciones estadounidenses y la película se convirtió en el mayor éxito de taquilla en la historia coreana, superando incluso a **Titanic** (*Titanic*; James Cameron, 1997). El éxito de **Shiri** atrajo el interés de inversores hacia la industria cinematográfica y contribuyó a promover la venta de películas coreanas en el mercado internacional.

En 2000, otra gran producción sobre la división entre el Norte y el Sur de Corea, **Joint Security Area** (*Gondong gyeongbi guyeok JSA*; Park Chan-wook, 2000), rompería el récord de **Shiri** y lograría una mayor presencia en el mercado internacional. Una nueva película, **Friend** (*Chingoo*; Kwak Kyung-taek, 2001), superaría en 2001 la recaudación de **Joint Security Area.** La película trata sobre cuatro jóve-

nes amigos de Pusan, tres de los cuales caerán en el crimen organizado.

En 2003-2004 los presupuestos crecieron, el espectáculo se hizo más histriónico y el universo, contemplado desde la miopía masculina. **Silmido** (Kang Woo-suk, 2003), con presupuesto de ocho millones de dólares, es una versión épica de un hecho real acaecido durante la administración de Park Chung-hee. Se recluyó a un grupo de hombres en la isla de Silmido y se les sometió a un entrenamiento militar brutal durante tres años, preparándoles para asesinar al presidente de Corea del Norte. Un cambio en el clima político hizo que el Gobierno surcoreano abandonara el proyecto y se deshiciera de esos hombres. La presencia de la mujer en la película es mínima. Sólo aparece una mujer, silente, que es violada por dos hombres retratados con comprensión en la película. Los ingresos por taquilla y demás ascendieron a 300 millones de dólares (2).

Lazos de guerra (*Taegukgi hwinalrimyeo*; Kang Jegyu, 2004), otra película sobre el conflicto con Corea del Norte que reduce la política y la tragedia al melodramático amor de un hombre por su hermano menor, eclipsó el éxito de **Silmido**. **Shiri** ayudó a Kang a reunir el presupuesto de 12'8 millones de dólares y los vínculos de su productora con las distribuidoras posibilitaron que la película se proyectase en 450 salas coreanas. **Lazos de guerra** tuvo también éxito en Japón y, quizá gracias al clima político actual, en Estados Unidos ha tenido una acogida prácticamente única para una película en habla no inglesa.

Características y significado de las superproducciones

Fruto del éxito de la versión coreana de las superproducciones, a nivel nacional y en otros países asiáticos, el alma de la industria cinematográfica coreana, bombardeada con capital inversor, desea reclamar su posición como ente intermedio entre las industrias cinematográficas asiáticas y Hollywood. Las superproducciones coreanas buscan desesperadamente formas en las que una insuficiencia cultural interna se reconcilia con el inconsciente óptico y auditivo de su supuesta audiencia. En cierta forma, no sorprende que la existencia de esa audiencia dependa de la movilización tecnológica de efectos digitales, de sistemas publicitarios y de *marketing* y de lanzamientos a gran escala. Pero este aspecto no basta para mantener las ambiciones "culturales" de la industria de las superproducciones, que aspira a conciliar sus aspiraciones en los mercados globales y asiáticos con un nacionalismo comedido.

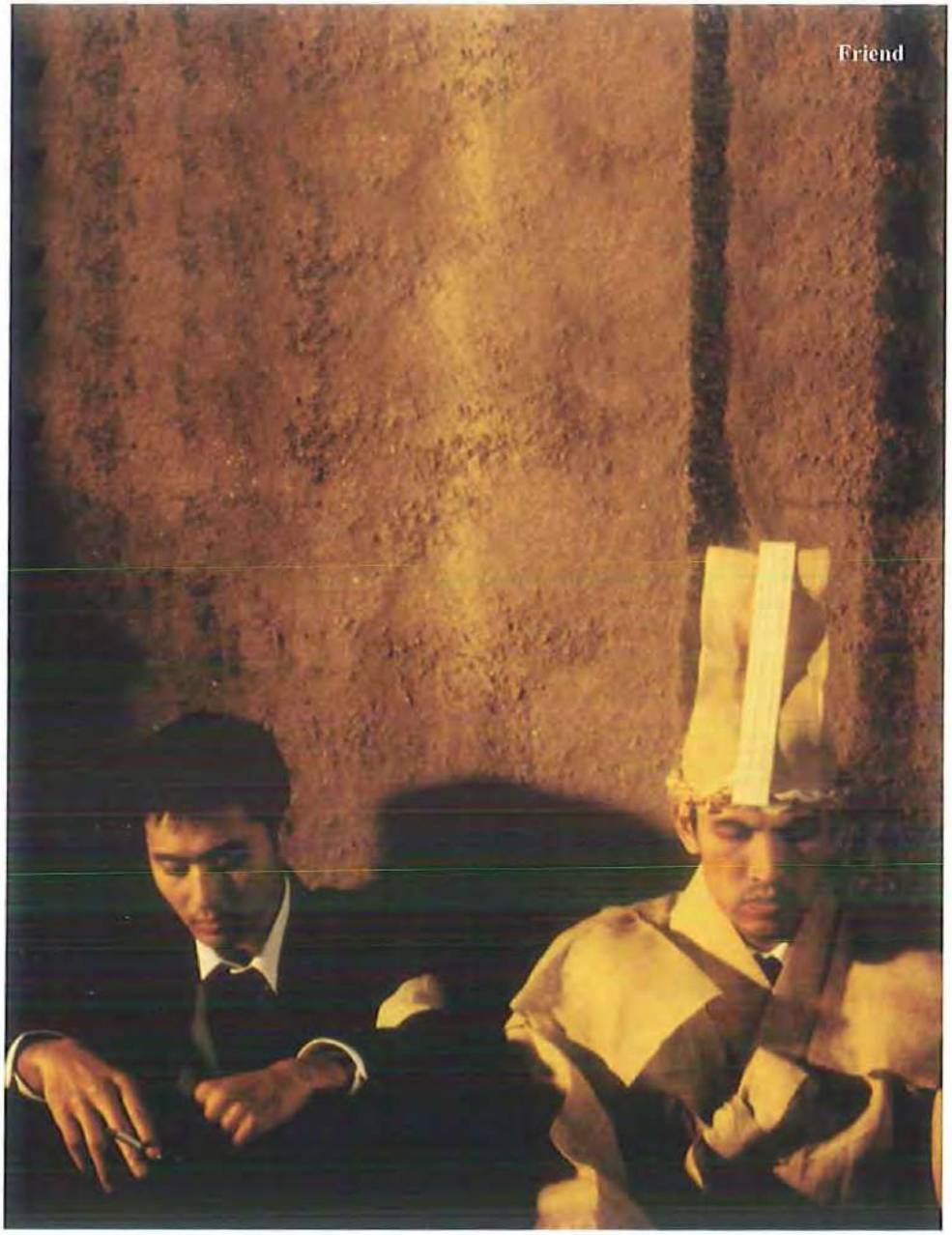
Obviamente, las superproducciones coreanas suponen un compromiso entre formas foráneas y materiales locales, un compromiso representado a menudo a gran escala. Estas grandes producciones ofrecen tanto una imitación voluntaria como una supuesta resistencia a las grandes producciones de Hollywood, poniendo en oposición lógicas de identidad y diferencia en la industria cultural global. Con el apoyo del Estado-nación coreano, las superproducciones coreanas se presentan a sí mismas como la diferencia cultural frente a las tendencias homegeneizantes de Holly-

wood. Pero es una oposición entre lo que en su día Jameson llamó *"la Identidad de identidad y a-identidad"* (3) y, como tal, las superproducciones surcoreanas encarnan una contradicción.

En un libro reciente, *Hankukhyong blockbuster: Atlantis hokun America* (*Blockbuster in Korean Mode: America or Atlantis*), críticos de cine y académicos tratan el gran impacto de este cine popular en la sociedad (4). Dicho impacto va desde la redefinición del papel del nacionalismo cultural y la globalización a nuevos conceptos de moralidad, deseo y cotidianeidad. El semanario cinematográfico nacional, *Cine-21*, resume el enorme éxito de las superproducciones nacionales de esta manera:

"El lema 'Mejor imposible' describe sucintamente el fenomenal éxito de las últimas películas surcoreanas. ***Friend*** *ocupó el 38'3 por ciento del mercado nacional con ocho millones de espectadores. Durante el verano, películas nacionales como* ***Kick the Moon / The Moonlight on Shilla*** *(*Shinlaui dalbam*; Kim Sang-jin, 2001) y* ***My Sassy Girl*** *(*Yopkijokkunyo geunyeo*; Kwak Jae-young, 2001) compitieron ferozmente en la taquilla. Se prevé que las películas nacionales puedan llegar a ocupar el 40% del mercado nacional. Ya no es un lema sino una realidad"* (5).

La característica fundamental del fenómeno de las superproducciones nacionales no es tanto el beneficio que generan sino la inversión que suponen en valor cultural nacional. Dicha inversión va ligada a un énfasis en las virtudes de la industria cinematográfica como industria transparente, ejemplar, auspiciada por el Gobierno desde la década de los 90 y cuyo nuevo fin conecta con la imaginación popular. A pesar de los escandalosos costes publicitarios y demás, en 2001 el conjunto de la industria cinemato-


Friend

gráfica logró beneficios equivalentes a los de una empresa de tamaño medio. Sin embargo, las superproducciones muestran la eficacia de la inversión popular y de la inversión masiva en cultura. El fondo "Netizen Fund", creado por empresas cinematográficas en Internet con el objeto de solicitar financiación para proyectos cinematográficos en marcha, logra inversores entusiastas, en ocasiones tan numerosos que la gente se queja de problemas para acceder. Tanto las superproducciones como la difusión de la cultura de masas subsiguiente parecen anunciar una era cultural inversora que jugará un papel crucial en el reforzamiento del poder hegemónico del capital financiero. Este intervencionismo cultural liga los intereses de millones de trabajadores a sus propios intereses, introduciendo "prácticas inversoras" en sus vidas y ofreciéndoles la oportunidad (hipotética) de participar en un nuevo orden neoliberal (6).

Paralelamente al fenómeno de las superproducciones en los multicines, han proliferado los festivales de cine. Además de los tres festivales internacionales de Pusan, Puchon y Jeonju, encontramos una serie de festivales alternativos –femenino, homosexual, social y derechos humanos– que buscan atraer a audiencias distintas. La cultura cinéfila de los 90 persiste, incluso tras la crisis del Fondo Monetario Internacional de 1997 que asoló a parte de Asia. Los elementos que definen ahora lo global y lo local, género y clase, en diálogo constante con el crecimiento y la diversidad del cine, se manifiestan en el nuevo ámbito público de los festivales de cine. De hecho, se trata de una sociedad cinematográfica y de un cine social. El cine ofrece una atalaya privilegiada desde donde uno puede leer la sociedad coreana y viceversa.

Algunos cineastas se han pasado al vídeo digital, fácilmente asimilable en el flujo tecnológico de la red, un cambio de formato derivado de la importancia que activistas e intelectuales otorgan a internet como ámbito público alternativo. El acceso a servicios ADSL es barato y sencillo (aproximadamente 15 dólares al mes por familia) tanto en el hogar como fuera (menos de un dólar la hora en cibercafés). Este tipo de acceso público ha introducido en el hogar dos fenómenos independientes pero relacionados. Por una parte, observamos la popularización del ciber-comercio y la inversión en valores y, por otra, la formación de un nuevo ámbito reivindicado en ocasiones, quizá precipitadamente, como ciber-democracia (http://soback.kornet.nm.kr/~wipaik/). Ambas actividades, la inversión masiva en cultura y la ciber-democracia, constituyen una réplica de la era de la globalización y de lo que Manuel Castells denomina la *"sociedad red"* (7).

Conscientes de la posibilidad de construir un nuevo espacio crítico, la mayoría de colectivos cinematográficos independientes, muchos de ellos ligados a los movimientos sociales y sindicales de los 80, han creado sus propios sitios web, de acceso libre. Recientemente, la red de mujeres trabajadoras (www.kwwnet.org) ha ofrecido **I Dream of Tomorrow** (*Nanun Nalmada Naeilul Ggumggunda*, 2001), un documental sobre el empleo tras la crisis del Fondo Monetario Internacional. **I Dream of Tomorrow** afirma que siete de cada diez mujeres trabajadoras trabajan como mano de obra irregular y flexible, sin ninguna prestación social. Dentro del cine para internet, la película **Patriotic Games** (www.redsnowman.com) es un fuerte ataque al nacionalismo. Ese es un tema tabú incluso para los intelectuales progresistas de 1980, no sólo por la Ley de Seguridad Nacional sino porque supone un ataque contra la influencia postcolonial y neo-imperial de Japón y EE.UU. Los creadores de **Patriotic Games** reconocen internet como el espacio idóneo para su cine alternativo. Se niegan a vender sus obras en vídeo, y no se proyectan prácticamente fuera de la red.

Trans-cine

Partiendo de la proliferación del cine digital como una nueva forma de activismo, quisiera proponer el concepto de trans-cinema, o un cine que, sugiero, debería buscar la transformación de sus medios de producción, distribución y recepción, tal y como muestra la creación cinematográfica digital y su accesibilidad a través de la red. El trans-cinema propone concebir el cine digital y de internet, las pantallas LCD (del metro, taxis y autobuses) y los carteles eléctricos gigantes (denominados *chonkwangpan* en coreano) como espacios donde la teoría y la crítica cinematográfica deberían intervenir. Las pantallas gigantes del centro de Seúl son un espacio fantasmagórico que se impregna y, al mismo tiempo, vertebra el devenir cotidiano de la ciudad.

En consecuencia, trans-cinema es: una crítica al cine transnacional y una práctica transformativa y reflexiva donde se fusiona la producción de películas y los discursos críticos. Produce múltiples prácticas cinematográficas y un marco crítico que es imposible reducir a la falsa universalidad de Hollywood: un nuevo estándar universal o una imagen calcada del mismo, cuyas señas identitarias serían el multiculturalismo y el capitalismo transnacional (8).

La construcción de una constelación crítica de trans-cinema puede contribuir a la promoción de trabajos comparados en estudios sobre cine. Irónicamente, hay expertos que afirman que *"el universalismo que permite realizar la 'comparación' es el encuentro universal con el capitalismo, un proceso acelerado masivamente desde la década de los 50"* (9).

Podemos considerar las grandes producciones coreanas como una respuesta a Hollywood y una transposición de la universalidad a la que Judith Butler denomina dimensión "espectral" (10). Según ese argumento, las superproducciones coreanas ofrecen un reflejo en el que podemos examinar los problemas de lo universal y lo particular, el dominio global y la resistencia local, y las políticas de género, desde la perspectiva del capitalismo económico global. Al igual que Miriam Hansen (11) propuso la construcción de un ámbito público alternativo para el cine incipiente, en el contexto del capitalismo "industrial", actualmente es necesario imaginar un ámbito público alternativo (cinematográfico) en el contexto del capitalismo "transnacional". En mi opinión ese debería ser un esfuerzo permanente, ya que como observa Hansen, *"aunque no hubiera restos empíricos de formaciones públicas autónomas, podríamos inferirlas de la fuerza de la negación, de los esfuerzos hegemónicos por eliminar o asimilar toda condición que permitiese una organización alternativa (auto-regulada, específica a nivel local y social) de la experiencia"* (12).

Pero el trans-cinema es un ente curioso, una mezcla inestable. Va más allá de la tecnología cinematográfica y digital y desafía el proceso normativo del público surgido con la institucionalización del cine. Como crítico de la unión entre el cine mundial y los cines nacionales y, a su vez, sucesor de dicha unión, propone la necesidad de reformular las constelaciones de los cines nacionales en la era del capitalismo transnacional. Así, trans-cinema, a diferencia del cine "transnacional", es reconocimiento y al mismo tiempo respuesta al creciente tráfico cultural panasiático que incluye tanto superproducciones (Hong Kong, China, India y Corea del Sur) como cine de autor (Taiwán e Irán). Las superproducciones panasiáticas, concretamente, ofrecen la posibilidad de analizar las estrategias industriales propias de la cultura global *made in Hollywood* y la posibilidad de reconsiderar el modo en que se desarticulan y rearticulan, simultáneamente, los circuitos nacionales o sub-globales (regionales).

Transparencia y deslocalización de la mujer en la cultura de las grandes producciones

En la era neoliberal, el problema de la transparencia acecha a la Corea del Sur post-FMI. El FMI y el Banco Mundial utilizaron repetidamente el tropo de la transparencia (*tumyongsong* en coreano) cuando intentaron reestructurar la economía política del Estado. Actualmente ese vigilante discreto ha sido sustituido por la mirada disciplinar omnisciente del hombre neoliberal. De hecho, este exige a Corea del Sur que se muestre como una entidad transparente o vacía ante los ojos neoliberales. En consecuencia, es interesante contrastar los temas de la transparencia con la advertencia que hace Immanuel Wallerstein en torno a la "opacidad" del sistema mundial bajo capital económico (13).

Mientras el "vigilante", que miraba con ojos imperiales, iba acompañado de la narrativa compensatoria de la "anti-conquista" (14), actualmente el administrador del capital global emplea el tropo de la transparencia. Conforme se expande el predominio del discurso sobre la transparencia y se inserta en el insconsciente político y óptico de la población, el funcionamiento del capital global se hace cada vez más opaco e impenetrable. Junto con ello, la reestructuración ha traído inseguridad laboral, salarios bajos, horas extras y una creciente desigualdad. Las críticas a los intelectuales públicos nacionales de la era de la globalización inundan los medios de comunicación, sobre todo la crítica que acusa a los intelectuales nacionales de no ser capaces de profetizar la inminente crisis del FMI. Hasta ahora las críticas a los discursos intelectuales se circunscribían al ámbito territorial del Estado-nación. Con la nueva definición de fronteras, se les acusa de estar ciegos ante la opacidad del capital global. De hecho, la intervención de los intelectuales públicos se ha reducido a tal punto que el Gobierno actual ha elevado a la categoría de nuevos intelectuales (*shin jishikin*) a un puñado de inversores y productores cinematográficos. El proyecto Brain Korea, destinado a formar, en masa, a funcionarios preparados expresamente para el modelo de producción "post-industrial", ha cambiado rápidamente la producción de conocimiento en las universidades.

La transparencia acarrea por lo tanto un régimen de vigilancia. Dicho régimen está diseñado para ser transparente para el poderoso, pero impenetrable para quien no ostenta el poder. Por supuesto, la retórica generalmente presenta la situación como si fuera al revés. Con el predominio de la ansiedad social sobre la reestructuración económica, las memorias de identidad colectiva, de orientación masculina evidente y promovidas por el Estado y las empresas multinacionales, se desintegran. Las industrias de la nostalgia implantadas por los negocios punto.com, como por ejemplo I Love School (www.iloveschool.co.kr/alumniassociations), tienen gran popularidad debido a sus alusiones a los vínculos pasados.

Mientras Corea del Sur está sometida a una firme vigilancia global y, simultáneamente, imita esa vigilancia en su deseo por ser actor relevante en Asia, la ansiedad y el deseo estallan inesperadamente en las superproducciones coreanas. Las superproducciones han adoptado la estrategia de internacionalizar sus personajes femeninos. Asistimos al ascenso de

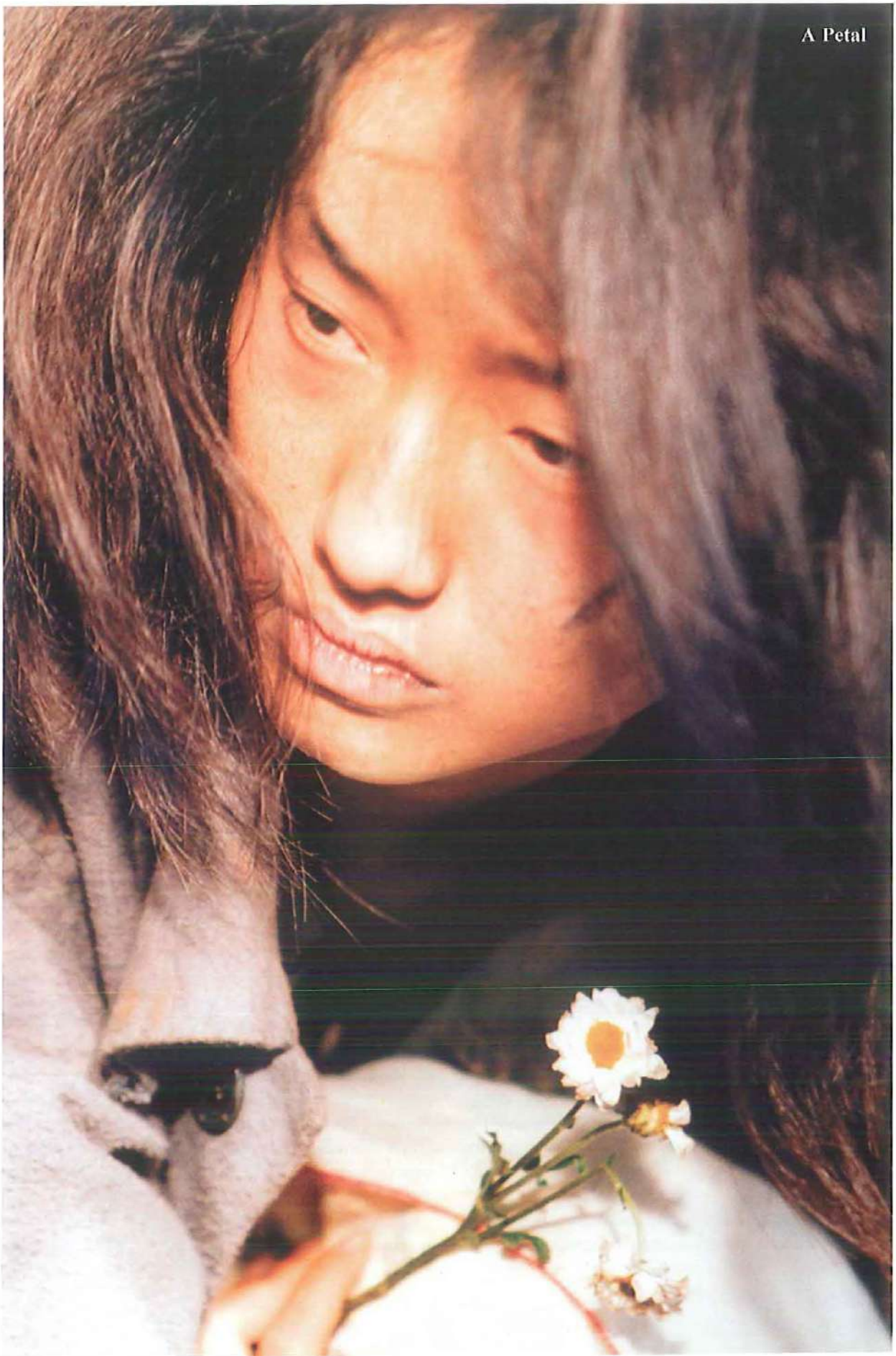
una cultura popular local conocida como la Ola Coreana (*Korean Wave / Hanryu*), consistente en producciones televisivas, música y moda, que arrasa en otras partes de Asia. Así, **Shiri** presenta a una espía norcoreana (nombre en clave Hydra). **Joint Security Area** muestra a una mujer suizo-coreana como inspectora que intenta resolver un crimen en el Área de Seguridad Compartida (JSA). **Failan** (Song Hae-sung, 2001) incluye en su reparto a una actriz de Hong Kong que actúa como trabajadora inmigrante china en Corea. La actriz Zhang Ziyi –heroína de **Tigre y dragón** (*Wo hu cang long / Crouching Tiger, Hidden Dragon*; Ang Lee, 2000)–, hace de princesa Ming en **Musa** (Kim Sung-su, 2001). La heroína de **Flying Heaven Martial Arts** (*Pichonmu*; Kim Young-jun, 2001) es natural de Mongolia.

Esa caracterización de la mujer es bastante novedosa. Desde mediados de los 50 las películas surcoreanas representaban a la mujer como tropo del trauma en torno a la modernidad y la era post-colonial. Algunos de esos títulos son **Madame Freedom** (*Chayubuin*; Han Hyung-mo, 1955), **Bitter But Once Again** (*Miwodo tashihanbon*; Cho So-yong, 1968), **A Petal** (*Ggotip*; Jang Sun-woo, 1996) y **Sopyonjae** (Im Kwon-taek, 1993). Actualmente, sin embargo, cuando aparece una mujer entre los personajes principales de una superproducción surcoreana, generalmente está vinculada a gánsteres y monstruos. Algunos de los títulos más recientes son: **Mi mujer es una gángster** (*Jopog manura*; Cho Jin-gyu, 2001), **Kick the Moon / The Moonlight in Shilla** and **The Soul Guardians** (*Toimarok*; Park Kwang-chun, 1998).

La desaparición de la mujer surcoreana de las superproducciones en beneficio de estos personajes nuevos es muy preocupante, especialmente en circunstancias en las que se reconstruye la identidad de un colectivo fraternal sobre la base de conceptos de ciudadanía global. A nivel representativo, parece que la ciudadanía global excluye ahora a la mujer surcoreana. Las películas mencionadas anteriormente revelan la emergencia de un nuevo nacionalismo en conjunción con la globalización. Todas esas películas parecen sugerir que para ofrecer una fachada global uno debe hacer invisible a la mujer local. Por ende, no puede sorprendernos que la desaparición de la mujer surcoreana se vea compensada por una nueva consolidación de vínculos homosociales entre hombres. Incluso la trabajadora inmigrante china de la película **Failan** es un mero arquetipo de la mujer inocente y sacrificada, típico de las películas y la literatura de los años 70, un periodo de feroz industrialización. La virtud, que la mujer surcoreana actual supuestamente ha perdido, se proyecta en una mujer perteneciente a un sector menos globalizado. Mientras la mujer surcoreana desaparece, se presenta a otras mujeres extranjeras con el objeto de evocar representaciones nostálgicas de género y cultura.

Al relegar a la mujer surcoreana a la esfera invisible, las superproducciones destacan en un primer plano de las relaciones homosociales a los grupos masculinos dominantes como el Ejército, la Agencia Central de Inteligencia Coreana y el crimen organizado. La relación entre los hombres del grupo es simplemente opaca para los personajes femeninos. Por ejemplo, Sophie Chang (Yi Yeong-ae), la heroína suizo-coreana de **Joint Security Area**, es enviada por la Comisión Supervisora de Naciones Neutrales a investigar los asesinatos de dos soldados norcoreanos en la parte norcoreana de la Zona Desmilitarizada. La situación se hace impenetrable para Sophie. No logra

colaboración alguna en sus investigaciones, seguramente porque los crímenes son responsabilidad de una hermandad, de raíces etno-nacionalistas, que trasciende las ideologías de la Guerra Fría. Sophie, desesperada, intenta romper esas barreras invocando la memoria de su difunto padre, que luchó en la Guerra de Corea pero desertó a Suiza tras ser recluido en un campo de prisioneros. La fotografía de su padre hace alusión a las complejidades de la historia moderna derivadas de dicha guerra, división e inmi-


A Petal

gración. Pero en realidad no le sirve para romper el telón impuesto sobre los crímenes por soldados de ambos lados de la frontera. Sus conocimientos de derecho internacional (es licenciada en Derecho por la Universidad de Zurich) no sirven, ni tampoco su ascendencia coreana.

Lo que sugiere la impenetrabilidad y opacidad de los vínculos masculinos en las superproducciones es bastante evidente. Sin embargo, la hermandad nacionalista no está destinada a lograr su propio espacio bajo esa mirada global que exige transparencia. La imposibilidad de reconstruir un espacio nacionalista masculino es a la vez causa y consecuencia de la proliferación de superproducciones. La desaparición de imágenes de la mujer surcoreana constituye un nuevo discurso nacional globalizado. La orquestación de transparencia e impenetrabilidad resuena amargamente en el ruedo global y nacional y ofrece, cada vez más, una orquesta sin componentes femeninos, de hecho, un repliegue en las políticas de género. Sin embargo, dicho repliegue no se detiene en el ámbito de la representación. Además de la declaración oficial del Gobierno surcoreano sobre el colapso de los intelectuales públicos y su sustitución por veinte o treinta capitalistas como "nuevos intelectuales", se niega por partida doble la participación femenina en el ámbito público ligado al concepto de nacional globalizado.

Ola Coreana y "My Sassy Girl"

Reivindicando su posición como algo intermedio entre Hollywood y la industria cinematográfica asiática, la industria cinematográfica surcoreana de la era post-FMI ha recibido un regalo totalmente inesperado pero muy bienvenido. Se trata del éxito logrado en toda Asia por la cultura popular coreana conocida como la Ola Coreana (*Hanryu*). En el seno de dicho movimiento surgió la película titulada **My Sassy Girl** (*Yopkijokkunyo geunyeo*, 2001), con un éxito espectacular en toda Asia. Tras la popularidad de **My Sassy Girl** en distintos países asiáticos, en cierto grado sorprendente, su heroína, Jeon Ji-hyeon, se ha convertido en una estrella panasiática muy popular en Hong Kong, China, Japón, Vietnam y Tailandia.

¿Caradura? ¿Grotesca? ¿Salvaje?

My Sassy Girl es una película sobre dos estudiantes universitarios que actúan como adolescentes y sobre sus dificultades para crecer y vivir los roles de género en una relación heterosexual. Los efectos cómicos derivan de la inversión de los roles de género. El término *yopki* del título en coreano, *Yopkijokkunyo*, hace referencia a lo grotesco, lo extraño.

My Sassy Girl fue un gran éxito de taquilla en Corea pero no obtuvo mucha atención por parte de la crítica. Se consideró a su estrella, Jeon Ji-hyeon, una bella actriz ideal para anuncios publicitarios. Pero según aumenta su popularidad en otros países asiáticos, la película exige, de forma retroactiva, una revisión crítica centrada en su recepción nacional, panasiática y global. **My Sassy Girl** es un texto popular ligado a los cómics japoneses y lleno de complejas relaciones intertextuales con la subcultura juvenil electrónica basada en los sitios *yopki*. Cuando fue producida el término *yopki* era muy popular. Dicho término hace referencia a lo extraño, lo horrible, grotesco y estrafalario. Además de los significados del diccionario, se asocia el término *yopki* con la subcultura juvenil surgida en internet. La cultura *yopki* de la década de los 90 surgió en parte con los sitios *snuff* y con la traducción al coreano de las animaciones de terror de Ito Junji. La introducción de películas de Tarantino como **Reservoir Dogs** (*Reservoir Dogs*, 1992) y **Pulp Fiction** (*Pulp Fiction*, 1994), consideradas de culto, contribuyó a fomentar la mezcolanza de humor y violencia.

Yopkijokkunyo, originalmente una serie producida para Internet, se inserta en esa tendencia. El título en sí era ya muy *fashion*, por lo que se convirtió enseguida en un fenómeno de masas. A pesar de que la película evoca y se sirve de la cultura *yopki*, los matices excesivos disminuyen conforme se acerca al final. En la última parte el ritmo se ralentiza tediosamente. Tras volver del Reino Unido, la heroína está preparada para casarse y él también. Además del toque *yopki*, la película asimila aspectos del denominado drama moderno japonés, como por ejemplo **Tokyo Love Story** (Kozo Nagayama, 1991). Un informe de la Comisión Cinematográfica Coreana analiza, exhaustivamente, la trayectoria asiática de **My Sassy Girl** (15). Lo más intrigante de todo ello es el ardid lingüístico utilizado para su título en chino.

Cuando hizo su aparición en el mercado *underground*, **My Sassy Girl** se tituló **My Barbarian Girlfriend** en chino, mientras el título japonés era muy similar al coreano. Siguiendo esa misma línea, se dio a muchas películas coreanas un título similar para su estreno en China, como por ejemplo **My Barbarian Female Tutor** y **My Barbarian Female Congresswoman**. **Windstruck** (*Nae yeojachingureul sogae habnida*; Kwak Jae-young, 2004), la película que lanzó al estrellato internacional a Jeon Ji-hyeon, fue estrenada simultáneamente en Corea, China, Hong Kong y Taiwán, y en China se tituló **The Barbarian Policewoman**.

La supuesta incompatibilidad entre el coreano *yopki* (grotesco) y el chino *yaman* (salvaje) recuerda antiguas relaciones entre los dos entes geográficos co-

rrespondientes a las actuales "China" y "Corea". Durante siglos se consideró que "Corea" era una región dependiente de "China". De hecho, *Tongyi*, uno de los primeros nombres de Corea en chino, significa "salvajes orientales". Del mismo modo, la afinidad entre el título japonés y el original coreano podría ser indicio de la hegemonía colonial de Japón sobre Corea entre 1904 y 1945.

Pero el enfoque histórico no es suficiente. La Ola Coreana en China comprende series televisivas, películas, música, producciones textuales dependientes de la tecnología moderna así como de instituciones como el Estado-nación y las redes capitalistas de consumo de carácter internacional y transnacional. Un enfoque crítico panasiático exige un nuevo marco centrado tanto en lo histórico como en lo emergente.

No hay duda de que la producción cultural surcoreana apela a la memoria colonial e incluye indicios post-coloniales. Sin embargo, a mi entender la cuestión de la influencia no es suficiente para explicar las diferencias entre copia, integración parcial, plagio, mezcla y reproducción, aspectos inherentes a la cultura panasiática. En realidad, de lo que se trata es de conocer de qué forma incide el pasado colonial en la era post-colonial. Tal y como afirma Mikhail Iampolski, *"la problemática de la influencia no puede escapar a lo que Laplanche y Pontalis han denominado el fantasma de los orígenes"*.

La trayectoria de **My Sassy Girl** constituye un anagrama de intertextualidad panasiática. Como anagrama, nos permite *"ver el modo en que un texto externo, una referencia escondida, pueden organizar, y modificar, el orden de los elementos en un determinado texto"* (16). Si uno sustituye la poética del anagrama por su geopolítica histórica, la cultura contemporánea popular coreana (en este caso **My Sassy Girl**), una vez expuesta en el ámbito panasiático de significación, se ve, en un mismo tiempo, atrapada, negada y movida por las fluctuaciones en la hegemonía cultural. El título chino primitiviza el texto coreano, transformando a la chica en una salvaje. Y el hecho de que el japonés mantenga el original coreano evoca (a la inversa) el dominio japonés sobre la cultura coreana durante la primera mitad del siglo XX. Y las élites culturales coreanas negarían que **My Sassy Girl** es parte de la cultura coreana simplemente por no ser "suficientemente coreana", como serían, por ejemplo, películas de Im Kwontaek como **Sopyonjae** y **Ebrio de mujeres y pintura** (*Chihwaseon*, 2002). Pero el ámbito de la lucha entre fuerzas opositoras, sin embargo, constituye terreno fértil para los estudiosos cinematográficos panasiáticos, que deberían confrontar el pasado colonial japonés y el dominio estadounidense que, de

My Sassy Girl

hecho, existe como un continuo inestable. Además, los estudios cinematográficos panasiáticos deben abordar los problemas derivados de la formación de un sub-imperio que imita los legados del colonialismo. La fotografía, sin embargo, no es totalmente morbosa si uno desvía su mirada a grupos identitarios emergentes como las tribus urbanas *Harizu* (japonesa) y *Haphanjok* (coreana) de Taiwán, que aman la cultura pop japonesa y la Ola Coreana respectivamente. Se están formando identidades panasiáticas. Irónicamente, la crisis del FMI fomentó el tráfico cultural entre Taiwán y Corea. Con la recesión económica, las productoras se fijaron en los dramas coreanos, de presupuesto más bajo.

Conclusión

Como describía al comienzo de este artículo, ha habido ritos fúnebres femeninos (*yeoseongjang*) organizados por diferentes colectivos feministas. Ambos significados de *yeoseongjang* (ámbito de la mujer, rito fúnebre femenino) evocan la muerte, amistad y resistencia y niegan el carácter accidental de la amalgama de elementos del ámbito público femenino. El ritual público de las trabajadoras sexuales marca el inicio de un nuevo capítulo en los movimientos feministas surcoreanos, como informa el *Women's Weekly News* (*Yosongshinmun*). En primer lugar, es un desafío implícito al ritual confuciano dominante, que excluye a la mujer como actuante fundamental en el proceso. En segundo lugar, es el reconocimiento de un sector de trabajadoras sexuales que viven invisibles en la esfera pública.

Trans-cine es cine en "transición y traducción". Obras como **Food, Flower and Scapegoat** (*Pab, Ggot, Yang*; Im In-ae, 2000) y demás gozan de una nueva vida, incluso después de que se les niegue

acceso al ámbito público progresista. Esa nueva vida tiene mucho que ver con su difusión por internet y la audiencia que logran en ese medio. Sin embargo, creo que la constelación fundamental del trans-cinema está por llegar.

NOTAS

1. Este artículo constituye una revisión exhaustiva del artículo publicado en la revista *Inter-Asia Cultural Studies*, vol. 3, nº 1, 2002).

2. Las estadísticas económicas provienen de informes sobre el cine coreano de la KOFIC (Comisión Cinematográfica Coreana).

3. Fredric Jameson, "Notes on Globalization as a Philosophical Issue", en Fredric Jameson y Masao Miyoshi (eds.), *The Cultures of Globalization*, Duke University Press, Durham, 1998, pág. 76.

4. Kim Soyoung y otros, *Hankukhyong blockbuster: Atlantis hokun America* (*Blockbuster in Korean Mode: America or Atlantis*), Hyonshilmunhwayongu, Seúl, 2001.

5. *Cine-21*, nº 315, 17/08/2001.

6. Adam Harmes, "Mass Investment Culture", en *New Left Review*, nº 9, mayo-junio 2001.

7. Manuel Castells, *The Rise of the Network Society*, Blackwell Publishers, Londres, 2000)

8. Mitsuhiro Yoshimoto, *Trans-Asian Cinema*, ponencia no publicada, presentada en el Festival Internacional de Cine de Jeonju, 2000, pág. 7.

9. Paul Willemen, "Detouring Korean Cinema", en *Inter-Asia Cultural Studies*, vol. 3, nº 2, agosto 2002, pág. 167.

10. Lectura que Judith Butler hace de Hegel. La universalidad está obsesionada por lo particular a lo que se opone, y este adopta la forma de un doble espectral de la universalidad. En Judith Butler y otros, *Contingency, Hegemony, Universality*, Verso, Londres, 2000, pág. 24.

11. Miriam Hansen, *Babel and Babylon*, Harvard University Press, Cambridge, 1991, pág. 5-20.

12. Ibídem, pág. 91.

13. Immanuel Wallerstein, *Utopistics*, New Press, Nueva York, 1998, págs. 32-33.

14. Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes*, Routledge, Londres, 1992, pág. 7.

15. En Japón **My Sassy Girl** recaudó 500 millones de yenes (300.000 espectadores). Amuse, la distribuidora japonesa, se encargó de promocionar a la actriz Jeon Ji-hyeon. Entre 2002 y 2003 el mercado chino de DVD vendió entre 3 y 10 millones de copias de **My Sassy Girl**. Y se estima que para la audiencia china habría sido un acontecimiento visualizar películas coreanas no incluidas aún en la *Hanryu* (Ola Coreana), consistentes fundamentalmente en dramas televisivos y canciones pop. Debido a su distribución ilegal, no acarreó beneficio alguno para la productora coreana, pero abrió el camino para la proyección de la película, y de otras películas coreanas, en las salas chinas. En Hong Kong recaudó 14 millones de dólares de Hong Kong y ocupó la 15ª posición en el *ranking* de 2002. **Joint Security Area** y **Tell Me Something** (*Telmisseomding*; Chang Yoon-hyun; 1999) no triunfaron en Taiwán. El *boom* llegó con **My Sassy Girl**. La película se hizo famosa a través de internet y los chats. **My Sassy Girl** también fue la película coreana más popular en Tailandia. Recaudó 500.000 dólares y vendió 9.000 copias de VCD y 5.000 copias de DVD. Desde la perspectiva de las distribuidoras el público objetivo eran estudiantes de áreas urbanas. En Singapur, Mediaworks compró **My Sassy Girl** y la convirtió en un tremendo éxito. **My Sassy Girl** también fue la película coreana más vendida en Vietnam. En resumen, **My Sassy Girl** se ha convertido en la primera película coreana que logra triunfar en Taiwán, China, Hong Kong, Tailandia y Singapur. ¿Por qué? ¿Es quizá porque se trata de un género cinematográfico que satisface una serie de expectativas que las industrias cinematográficas locales han desarrollado conjuntamente como respuesta a Hollywood? **My Sassy Girl** se vende como una comedia (romántica), pero esa definición no garantiza el éxito per se. La industria japonesa del entretenimiento considera que la comedia romántica no puede ser un género popular, por lo que estrenaron la película en una única sala. Pero enseguida se expandió a 30 salas. Mientras la industria tailandesa del entretenimiento considera la comedia romántica bastante atractiva, en Hong Kong la distinción entre sexos no interesa. Audrey Lee (directora general de Compras y Ventas de Edko Cinema Film) consideró que **My Sassy Girl** es un tipo de película que atraerá a la juventud y al público masculino por la belleza de la actriz. Destacó además que la mayoría de los hombres piensan, en secreto, que sus novias son salvajes, lo que les hace identificarse con la película (recuérdese el título en chino, traducible como "Mi novia salvaje"). En Taiwán, sin embargo, la distribuidora Juinty consideró que la comedia romántica sería atractiva para el público porque en ese país no se cultiva dicho género. Salvo en Hong Kong, eran las jóvenes espectadoras las que querían convertirse en una chica rebelde como Jeon Ji-hyeon. En China se recalcaba que la película mostrara a una pareja de enamorados, algo no muy generalizado en ese cine, y que los personajes eran refrescantes y la música y el paisaje muy bellos. Así, el género per se no explica el atractivo panasiático de **My Sassy Girl**. Cuando el género viaja de un país a otro, entra de hecho en una zona de contacto. Así, podemos concluir que **My Sassy Girl** traiciona trayectorias panasiáticas muy dinámicas que exigen un estudio detallado.

18. Ibídem.

¿Dónde está papá?

La memoria de la dictadura en el nuevo cine coreano

Hyangjin Lee

Koreako gizartean, politikan, kulturan eta zinemagintzan "386 belaunaldia" dago buruan, hau da, 60ko urteetan jaiotakoak, ikasle izan zirenak eta, beraz, 80ko hamarkadan demokraziaren aldeko borroka bizi izan zutenak. Izan ere, hogeita hamar urte ingura zituztenean, 90eko urteetan Koreak lortutako demokraziaren irudi nagusi bihurtu ziren. Hainbat errealizadorek, Kim Ki-duk, Hong Sang-soo, Park Chan-wook edo Bong Joon-hok besteak beste, herrialde txiki batean egiten den zinea mundu osoan merkaturatu daitekeela erakutsi digute. Bitartean, Lim Chan-sangen **The President's Barber** *(2004) edo Bong Joon-horen* **The Host** *(2006) pelikulek, bakoitzak bere erara, azkeneko hamarkadetako Koreako politikaren alderdi batzuk aditzera ematen dizkigute.*

The Host

Las series dramáticas *hanryu* (*Hanryu* puede definirse como la difución de la cultura popular coreana en otras zonas de Asia) y el nuevo cine coreano ascienden como una nueva fuerza que apunta a Europa. En diversos aspectos, tienden a escaparse hacia dos polos: a la luz de la visión de los órdenes sociales existentes, estos dramas *hanryu* y el nuevo cine coreano adoptan una postura o conservadora o radical; en las formas de expresión apuntan hacia lo popular o hacia lo experimental. Sin embargo, el tema común que tratan en particular las obras de estos dos extremos es la ausencia del padre. La ausencia del padre es la causa fundamental de los conflictos en el desarrollo narrativo. En el proceso, el sentimiento coreano que debe, inevitablemente, perdonar al padre que abando-

nó a su familia es el motivo para dar un giro dramático. De este modo, "la familia" en los dramas y el cine coreano es el inevitable tema que trasciende a géneros y zonas. Ya que los guionistas contemporáneos aceptan el desafío de esforzarse en resistir la tradición melodramática del "tema familiar", los dramas *hanryu* y el nuevo cine coreano pueden pasar a llamarse "coreanos".

Desde el punto de vista temático, "el padre" es un chivo expiatorio puesto por los coreanos contemporáneos para superar la ruptura psicológica con la antigua generación –los miembros de la antigua generación creen que son las víctimas directas de la Guerra y del Gobierno militar– y para proteger la norma comunal llamada "familia". El padre es el autorretrato de los coreanos que vivieron durante el régimen militar del presidente Park Chung-hee entre 1961 y 1979; también constituye una figura en la que se proyectan y reflejan los autores. Habiendo aprehendido tanto la violencia como el servilismo como forma de vida, "el padre" reconstruye la doble imagen de un dictador. Dicho de otro modo, "el padre" en el ámbito privado es el represor cabeza de familia; es un marido infiel a la madre y una incómoda presencia para sus hijos. Por otra parte, su imagen pública es claramente humilde; se sometía a la autoridad militar del Estado y se mostraba lastimoso ante el poder democrático. Su malevolencia es la propia representación de la sociedad coreana durante el régimen militar. También es una representación de los detentadores del poder que, en virtud de órdenes internacionales basadas en el poder y la lógica, eran serviles a los poderes mundiales.

Winter Sonata (*Gyeoul yonga*, 2002), producida por Yun Seok-ho, fue una obra central para el "síndrome del drama *hanryu*": **Autumn Fairy Tale** (*Gaeul donghwa*; Yun Seok-ho, 2000), **Summer Scent** (*Yeoleum hyangki*; Yun Seok-ho, 2003), **All In** (2003), **Stairways to Heaven** (*Cheongugeui gyedan*; Bae Chang-ho, 1992) y **Hotelier** (Chung Yong-woo, 2002) presentan temas como la madre viuda, el hijo ilegítimo, la condición de huérfano y la amnesia causada por un accidente de tráfico. Estos temas son parte de un entorno común sobre la familia que viven la mayoría de los héroes en los dramas y el cine coreanos. El ambiente infeliz en la familia del héroe se convierte en instrumento para la comprensión de su odio hacia el padre y su terca actitud. Se usa como una limitación física que ocasiona el instinto protector. Ahora el padre irresponsable vuelve en silencio. Con el transcurso de los episodios, el secreto de nacimiento que ha estado amenazando la felicidad del héroe se va revelando. Se descubre que el temido "incesto" no ocurrió. El héroe recupera su memoria en otro accidente de tráfico. Estos montajes dramáticos son parodias políticas que presentan los dramas sobre el choque generacional y el servilismo. A través de estos mecanismos, la nueva generación realiza un gesto reconciliatorio hacia la generación paterna.

El nuevo cine coreano intenta también presentar la ausencia del padre o el rechazo de la autoridad absoluta. La sociedad, la política, la cultura popular y la industria cinematográfica coreanas de hoy en día están lideradas globalmente por la llamada "generación 386". Esta denominación se refiere a los nacidos en los años 60, durante los cuales la revolución estudiantil del 19 de abril marcó el comienzo del movimiento democrático, que fueron a su vez estudiantes y experimentaron directamente la lucha por la democracia en los años 80; y, finalmente, a los treinta y tantos años de edad, fueron las figuras centrales en la Corea democratizada de los años 90. Reflejan de forma efectiva el espíritu y el pensamiento de los coreanos de hoy en día que vivieron el régimen autoritario de Park Chung-hee cuando forzaba el apogeo del crecimiento económico para finalmente derribar el sistema en nombre de la democracia. Su espíritu de crítica social es de hecho el espíritu de resistencia del *hanryu* y del nuevo cine coreano. Los directores de la generación 386 han demostrado al público mundial que el cine de una nación minoritaria puede también situarse en el mercado mundial de películas liderado y controlado por Hollywood y por el resto de Occidente. Las obras dirigidas por Kim Ki-duk, Hong Sang-soo y Park Chan-wook, seguidas por **The Host** (*Gwoemul*, 2006), de Bong Joon-ho, reflejan del mismo modo el espíritu de resistencia social coreano.

Sin embargo, **The Host**, de Bong Joon-ho, dista de las obras hechas por los tres directores representativos del nuevo cine coreano anteriormente citados en tanto que **The Host** hizo prevalecer sus condiciones comerciales y de entretenimiento popular a la hora de elegir. Registró el mayor éxito en la historia del cine coreano y fue valorada automáticamente por los espectadores de las salas convencionales de cine en Europa y América; no por el festival de cine formal que da prioridad a la obra de arte. En este aspecto **The Host** presenta una nueva genealogía del nuevo cine coreano. Centrándose en **The Host**, de Bong Joon-ho, el texto que sigue versará sobre la imagen del padre representada por el nuevo cine coreano y las series dramáticas *hanryu*, dramas para reconstruirla como la memoria de la dictadura desarrollista (es decir, la dictadura que viola los derechos humanos bajo el pretexto de conseguir el progreso económico).

El esbozo de fondo para **The Host** es la memoria de la dictadura del desarrollo que imperó en la historia contemporánea de la sociedad coreana. **The**

President's Barber (*Hyojadong Ibalsa*, 2004), del director Lim Chan-sang, satiriza de forma más directa a un padre malvado y sumiso bajo la dictadura del desarrollo y su régimen militar. **The President's Barber** es la historia de un padre que ha mantenido silencio durante casi 20 años por miedo a la autoridad militar, y también la de unos aldeanos inocentes a los que se acusó de ser espías nacionales y que fueron detenidos o ejecutados. El narrador es el hijo de 19 años. Nacido el 19 de abril de 1960, sería la

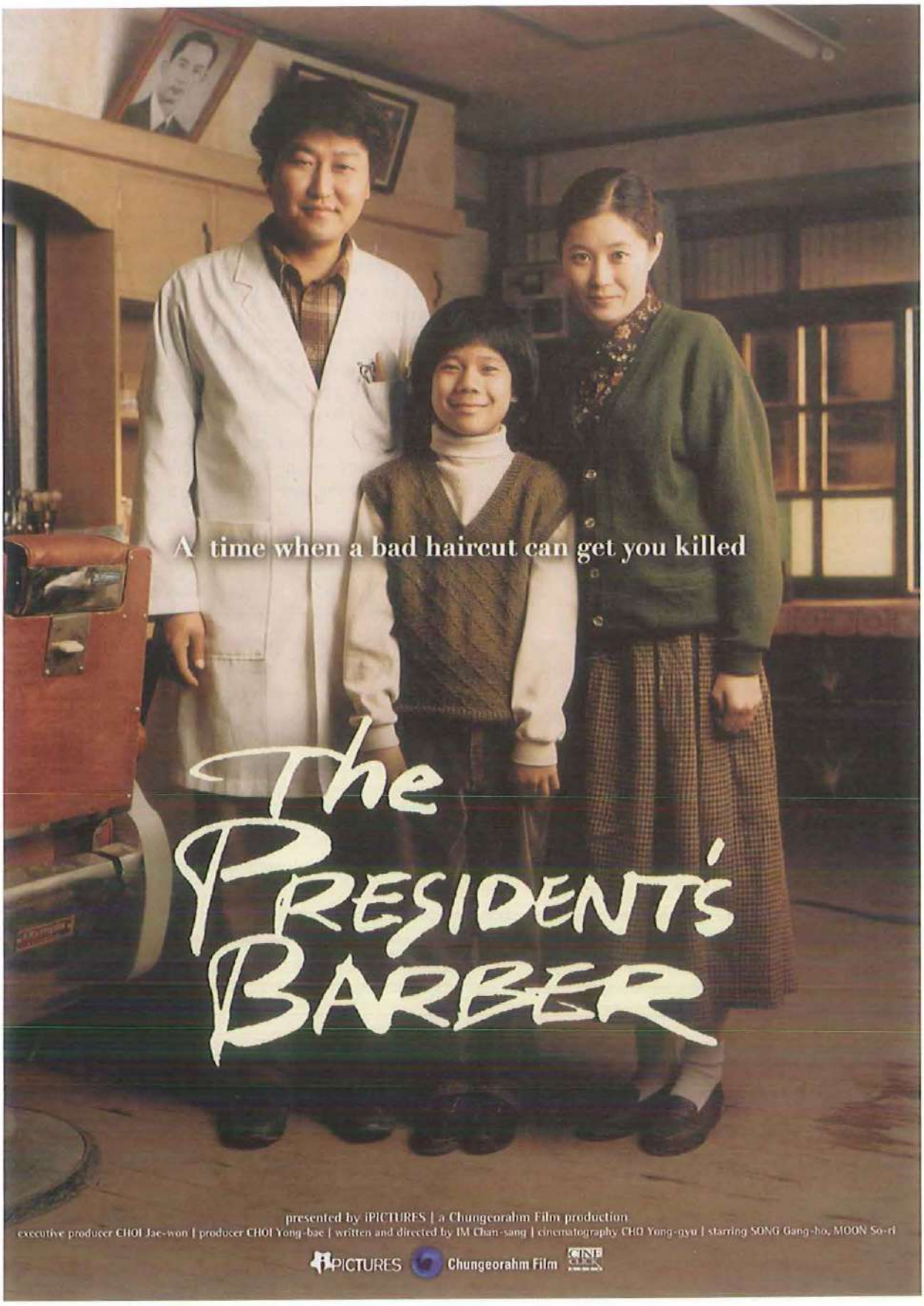


figura de hermano mayor de toda la generación 386. Habla de la historia de la generación de su padre desde el punto de vista de la generación 386.

Song Kang-ho, que tiene el papel de padre en **The President's Barber**, hace de agente secreto que arriesga su propia vida por un amigo en **Shiri** (*Swiri*, 1999), del director Kang Je-gyu. En **Joint Security Area** (*Gongdong gyeongbi guyeok JSA*, 2000), de Park Chan-wook, Song Kang-ho hace el papel de un sargento humano y con sentido del humor que cuida de los soldados más jóvenes incluso en momentos entre la vida y la muerte. En **Memories of Murder: Crónica de un asesino en serie** (*Salinui chueok*, 2003), de Bong Joon-ho, y en **Sympathy for Mr. Vengeance** (*Boksunen naui geot*, 2002), de Park Chan-wook, hace respectivamente de violento detective y de asesino, echando drásticamente por tierra su imagen exterior de "el típico coreano". Song Kang-ho no es demasiado guapo ni carismático; más bien tiene una imagen sencilla y entrañable que atrae a las masas y deja que se identifiquen con él. Al contemplar esa imagen próxima de Song como el simpático vecino de al lado, muchos espectadores coreanos se ven a sí mismos o a sus padres. La figura de Song en el cine, sin embargo, expresa de forma efectiva procesos inevitables de asesinato extremo, tortura y muerte, que contrastan drásticamente con aquella imagen entrañable. Sus trabajos al actuar explican de forma convincente la violencia en el día a día de la sociedad coreana.

The President's Barber también tiene como meollo dramático al padre inocente e ingenuo que, más adelante, con un rostro que expresa indiferencia, envía paradójicamente a su hijo a la cámara de tortura. El padre es barbero. Este barbero tosco e ignorante, con permanente en el pelo, no es un barbero más sino el del presidente. Es un hombre de clase media-baja que siente con orgullo el hecho de compartir barrio con el presidente. Vio cómo Lee Seung-man se convirtió en el primer civil presidente en 1948. Fue testigo privilegiado de cómo el presidente Lee, después de 12 años detentando el poder, intentó realizar unas elecciones ilegítimas, sucumbió a la demanda de la democratización y finalmente abandonó la presidencia. Vio el levantamiento estudiantil del 19 de abril de 1960, que en última instancia marcó el comienzo de la lucha por la democratización. Fue testigo del golpe de Estado militar de Park Chung-hee en 1961. En 1972 el presidente Park reformó la sección de la Constitución en la que se limitaba el tiempo de legislatura del presidente y estableció las llamadas Reformas Revitalizantes, que en realidad se habían hecho con el plan de su posesión del cargo a largo plazo. En 1979 el presidente fue asesinado por su propio guardaespaldas, y los casi 19 años de su régimen militar llegaron a su fin. Entonces llegó la gran ola de democratización en la primavera de 1980. Los años 80 fueron otra época en la que el régimen militar volvió a instaurarse a manos del presidente Chun Doo-hwan. La historia política de Corea durante este periodo supuso otro momento de sangrientas revoluciones y masacres. El padre barbero era un testigo histórico vivo que lo vio y oyó todo en la misma puerta de su casa.

Sin embargo, el padre no sabía lo que era la política. La Corea del régimen del presidente Lee recibió las mayores ayudas del mundo pero, a causa de la economía agraria que dependía de las importaciones, la vida de los ciudadanos coreanos no mejoró. La corrupción de la política era indescriptible: el régimen gubernamental de Lee Seung-man distribuyó la mayoría de las ayudas a la fuerza policial y a las autoridades en torno a ella. Finalmente no consiguió aportar visión alguna de una reforma estructurada, pero no dejaban a nadie oponerse a la autoridad. Pese a todo, el inepto padre tenía la fe ciega de que todo lo que hacía el país estaba libre de fallos. Y por lo tanto participó activamente en las elecciones fraudulentas del 15 de marzo dentro del régimen de Lee. Para él, el presidente era la propia nación, y las elecciones ilegítimas constituían patriotismo.

El padre deja embarazada a la madre, que era una ingenua campesina que trabajaba para él de ayudante. Y el día en el que se derrumba el régimen del presidente Lee Seung-man por el levantamiento estudiantil del 19 de abril de 1960, nace el narrador. Al año siguiente, el Gobierno no militar también pasa a derrumbarse a causa del golpe de Estado de Park Chung-hee. Durante dicho entorno político el padre fue seleccionado como el barbero del presidente simplemente porque era el que estaba más cerca del domicilio presidencial. Sin embargo, ya que el padre estaba siempre en el enclave del poder político, tenía que ser extremadamente cauteloso y sumiso en todo momento, para mantener la vida que tenía. Una sola palabra que dejase salir de su boca podría revelar información confidencial del país y por lo tanto poner al presidente en su contra. El padre entonces empezaba a volverse más reticente. Siempre vigilaba de qué humor estaba el presidente.

En 1972, el Gobierno que preparaba las Reformas Revitalizantes sumió finalmente a la nación en el terror para bloquear cualquier oposición exterior. En el último momento, el dictador norcoreano Kim Il-sung pone en marcha una unidad de ataque extraordinaria para asesinar al dictador surcoreano e invade Hyoja-dong, donde estaba el domicilio presidencial. El plan de asesinato norcoreano se suprimió a tiempo. Pero el Estado disfraza el suceso de un intento de espionaje e impone una orden de vigilancia de emergencia en todo el país. Cualquiera que esté bajo sospecha de

estar implicado en el suceso debe ser denunciado inmediatamente. Los aldeanos sospechan y se denuncian los unos a los otros para recibir recompensas; al final todos acaban siendo acusados de espionaje. En medio de todo, el padre apocado e ignorante, como expresión de lealtad pletórica, entrega estúpidamente a su propio hijo a la policía. Después de sufrir la tortura con electrodos, el joven hijo vuelve al hogar sin poder volver a caminar nunca más.

El padre, que creía que tras mostrar su lealtad todo iría bien, finalmente vive en sus carnes la crueldad de la política. Sube al hijo a sus espaldas y recorre todo el país en busca de un buen médico. Mientras hace esto conoce a un viejo iluminado espiritualmente que vive en una montaña. El viejo sabio informa al padre de que los veinte años del largo régimen de Park Chung-hee pronto llegarán a su fin y que entonces será el momento en el que el cielo cure al chico. Y, como en la profecía, un día Park Chung-hee es asesinado por su propio guardaespaldas. Si tenía razón el anciano, curar las piernas del hijo dependía ahora de la valentía del padre. El viejo sabio había dicho que la razón de la imposibilidad de andar del hijo no era por la tortura eléctrica, sino por la cobardía del padre. Dio instrucciones al padre para que, una vez el presidente –una pitón convertida en dragón– muriera, arrancase los ojos al presidente e hiciera al hijo comerlos. Entonces podría el hijo volver a caminar. El anciano explicó que Park Chung-hee, que nunca había sido digno de ser dragón, robó de otros la vitalidad y la esencia del dragón. Dicho de otra forma, el presidente Park Chung-hee, según el anciano, robó el espíritu y la vitalidad del hijo. El padre que estuvo a punto de perder a su hijo por su cobardía ante la autoridad ahora empuñará una espada para salvar al joven. Decide enfrentarse y rebelarse contra el presidente al que antaño reverenciaba. Extrae los ojos del retrato del presidente y se los da al hijo para que los coma. El hijo, que está sobre las espaldas del padre, llena de valentía al antiguamente cobarde padre. Con ese coraje el padre encuentra las piernas perdidas por el hijo. Pese a que la víctima era sólo un retrato, todo el proceso muestra al padre plantándose por primera vez contra el presidente, símbolo de la autoridad y el poder. El padre a continuación traga los residuos de pintura de la tina y defeca en el cuarto de baño. Esto por su parte constituye la parodia de los "dolores de parto" que acompañaban la lucha sin cuartel por la democratización, incluso después de la muerte del presidente. El rostro del padre, retorcido por el dolor, y el coche fúnebre del presidente que está parado frente a la casa del padre también son instrumentos dramáticos de contraste irónico. El chico que se tornó distante tras las acciones cobardes del padre vuelve a buscar el amor paterno tras haber perdido la facultad de caminar. El hijo que está subido a las espaldas del padre siente el calor y la bienvenida de este. Finalmente, el padre que se volvió valiente y digno ante la autoridad cura las piernas del hijo y corre con él hacia el frente. **The President's Barber**, de Lim Chan-sang, reconstruye de forma nostálgica la historia y la remata con un desenlace optimista.

La historia de la política moderna coreana reconstruida en **The President's Barber** pasa a ser un esbozo, en borrador, para la sátira política en **The Host**, de Bong Joon-ho. El padre en **The Host**, como ocurría en **The President's Barber**, es un hombre de mediana edad ignorante e irreflexivo. Su vida está sumida en un abismo, el de aceptar sin alternativas el peligro de la sociedad moderna coreana que carece de sistemas para la seguridad de la sociedad.

El escenario está en la tierra de terrazas junto al río Han situado en Seúl, que experimentó el rápido crecimiento económico a manos de la dictadura del desarrollo del régimen de Park. Un misterioso monstruo ("el anfitrión", que es lo que quiere decir el título) aparece de repente ante los ciudadanos de Seúl que están disfrutando de la tranquilidad del fin de semana. El padre, que no puede ocultar su excitación con curiosidad y heroísmo, encuentra a su hija Hyeonsuh entre la caótica multitud. Asustado, el padre la coge de la mano y echa a correr. Cuando cree que el monstruo está más lejos, vuelve la vista y descubre que la chica no es su hija. Ha llevado corriendo de la mano a otra joven. El monstruo enrosca en su cola a la hija y esta desaparece ante los ojos del padre.

El padre retratado en **The Host** es un ciudadano inepto e ignorante, de clase media-baja. Mientras que el padre en **The President's Barber** representa la generación de los abuelos de hoy en día, el padre en **The Host** representa la de los padres actuales. No tiene relación con la generación anterior que encabezó el desarrollo económico o el grupo activista que arriesgaba su vida para luchar por la democracia. Aparte de comer y dormir, sólo le preocupa su hija. El monstruo (anfitrión) roba al padre el único bien preciado de su vida.

Como miembro de la generación 386, el padre se tiene por figura líder en la democratización de Corea. Pero no es independiente y vive todavía protegido por el viejo abuelo. La escena del funeral refleja con humor al padre dependiente económicamente que en último término representa a la generación 386. El tío borracho asiste al funeral y le grita con violencia, acusándolo de no ser digno de ser padre. El abuelo y la tía intentan desesperadamente poner fin a la pelea, y el lugar del funeral se vuelve un caos. De repente, el guarda de seguridad del edificio aparece con un megáfono para avisar de forma autoritaria de que hay un coche mal aparcado. Una señora sale co-

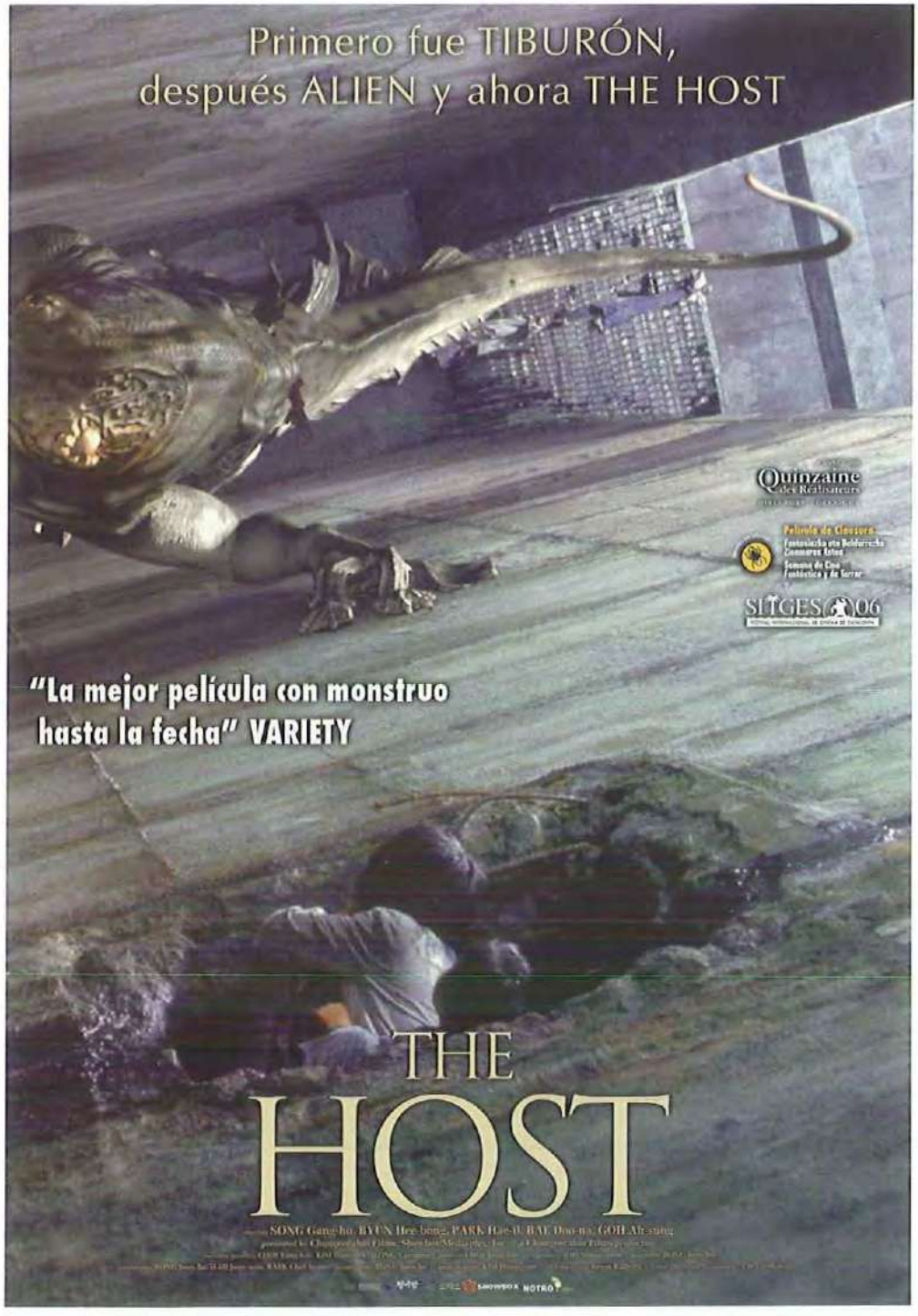
rriendo y en ese momento estallan las risas de todos los asistentes al funeral.

Esta escena es especialmente sorprendente para el público extranjero. Pero es una escena que demuestra que Bong Joon-ho es un director popular al que aprecian todas las generaciones de espectadores coreanos: el guarda de seguridad anuncia que el dueño del coche está infringiendo una norma de aparcamiento con el tono en el que se perseguiría a un criminal; a la señora le entra miedo y sale corriendo apresuradamente. Esta representa a la generación adulta que tiembla ante la autoridad. Tal retrato de los adultos hizo reír a los espectadores adolescentes y jóvenes. Al mismo tiempo, el abuelo que escuda al padre bobo y al tío que está en paro atrajo al cine a las generaciones mayores. El tío fue un estudiante activista de la generación 386 que gritaba exigiendo democracia. El desaliño de su vida de parado conmueve a la generación 386. El padre es el ciudadanito deplorado por la triunfadora generación 386. La tía que llora representa a la hermana mayor a la que no se puede odiar. A través de toda esta parodia política, el melodrama familiar **The Host** estableció automáticamente el récord de taquilla coreano. Uno de cada tres coreanos fue a ver **The Host**. Pese a ello, la película no obtuvo tanto éxito en Japón, el principal lugar de exportación del cine coreano. Llegados a este punto, quiero reiterar la diferencia entre las series dramáticas *hanryu* y el nuevo cine coreano. El éxito de la cultura popular coreana, al que se llama *hanryu*, indica que, además de mejorar el contenido, se necesita una investigación avanzada sobre las características de los espectadores y una estrategia efectiva de mercado para subir el nivel de la apreciación. Dicho de otro modo, aunque la fiebre por el drama *hanryu* es alta, se necesita poner más esfuerzo y tiempo para asegurar la popularidad del cine coreano. El público japonés no era desde luego capaz de comprender por qué el tío de **The Host** estaba enfadado con el padre, o por qué el funeral era tan alborotado y caótico. Incluso las imágenes por ordenador, comparadas con los trabajos a gran escala de Hollywood, dejaban vislumbrar las limitaciones de un presupuesto pequeño. El factor principal de los hechos era que entre el público japonés general o el de ciencia ficción no existía el clima adecuado para entender y apreciar las sugerencias del director Bong sobre la política o la importancia de la sociedad. Para los públicos japoneses que están habituados a las historias de monstruos estilo Hollywood, un monstruo no es más que un monstruo. Para aquellos que esperaban violencia y terror indiscriminados, el monstruo en esta película coreana es demasiado pequeño e incluso –en cierto sentido– algo mono. La película no es humana, como Godzilla, ni precisa leyenda heroica alguna como ocurre con las historias de monstruos procedentes de Hollywood. El monstruo de Bong Joon-ho va a la voraz búsqueda de presa, pero vive siempre oculto bajo el puente del río Han. Dicho en pocas palabras, el monstruo no es lo suficientemente grande para amenazar la paz mundial. Sin embargo es el ser más cruel y violento para los que viven en su zona de caza. Repre-

senta a la autoridad histórica coreana de la que los ciudadanos tenían que escapar. El anfitrión que es derribado con botellas en llamas y flechas de fuego es una alegoría del régimen militar que torturaba y mataba gente. Naturalmente, para el público japonés, el mensaje político y social que este monstruo pretende transmitir no puede ser mucho más que una historia de otra nación, difícil de comprender.

Japón es el mercado extranjero que asegura el mayor número de espectadores para el cine de Hollywood excluyendo el propio país de procedencia. A diferencia de la crítica favorable que recibió de la industria cinematográfica, el público japonés fue frío en su respuesta. Tal contraste en las reacciones muestra que la industria del cine mundial espera del cine coreano valor creativo y experimental. Ahora, además de la crítica favorable expresada por críticos profesionales que respetan la pluralidad cultural, especialmente los periodistas y críticos británicos, el cine coreano debe esforzarse durante el tiempo que sea necesario en ayudar al público general a aceptarlo de forma natural.

La competencia social que posee **The Host** como película de nación minoritaria se basa en la psicología de masas del sentimiento antiamericano. Los grandes esfuerzos de los personajes contra las contradicciones sociales y contra la autoridad se pueden



interpretar como un sentimiento universal que llega más allá de ese concepto que llamamos "lo coreano". A continuación se explica este tema con escenas más específicas: Estados Unidos hace una declaración pública para afirmar que el monstruo era un ser mutado por cierto virus. Tras el funeral, el padre recibe una llamada telefónica de la hija a la que había perdido y habla sobre su supervivencia de forma incoherente. Al padre, en cuarentena, se le diagnostica ahora una enfermedad mental y se le encierra en una unidad de aislamiento. Más tarde, el padre indefenso oye por sorpresa la conversación entre médicos americanos: *"No hay tal virus. El monstruo es producto del vertido de residuos tóxicos sobre el río Han a manos del Ejército americano en el año 2000"*.

La escena revela que la primera víctima (un soldado americano) del "virus" del monstruo murió en realidad a causa de un trauma. Sale a la luz la conspiración del Ejército americano para ocultar la verdad del padre como víctima del "virus". Estados Unidos estaba utilizando en realidad al padre para poner fin al suceso con su "teoría del virus". Para Estados Unidos, el padre ignorante era poco más que un trozo de carne cubierta por vinilo en una celda aislada dentro del hospital. Sin embargo, la carne ignorante oye ahora la verdad y les pregunta: *"¿No existe ese virus?"*. Se escapa en cuanto puede del hospital en busca del monstruo. Los parientes, declarados públicamente portadores del virus, se vuelven a reunir. Como el activista que había sido, el tío lanza las botellas de fuego, mientras que la tía arquera, que fue representante de la nación, dispara la flecha al monstruo. Pero la persona que al final degolla al monstruo con una barra de hierro es el padre. El desenlace plantea abiertamente la ecuación en la que el Gobierno coreano que sucumbió a la autoridad americana no logró proteger a su propio pueblo, y sólo los miembros de la familia pudieron proteger la vida del individuo.

Sin embargo, la hija rescatada del estómago del monstruo ya está muerta. El abuelo valiente que se enfrentó al monstruo con una sola mano intentando proteger a los niños también ha perdido la vida. El padre ignorante ha perdido a su padre y a su hija. Lo que hace entonces es adoptar al chico al que su hija salvó del monstruo. El chico, que luchaba por recuperarse en los brazos de la hija, ahora pasa a ser el nuevo sentido de la vida del padre. Es el momento del nacimiento a partir de la muerte. Los dos vivirán felices. La habitación del padre se llena de fotos suyas procedentes de todos los periódicos, pero ya no le interesan las noticias sobre el monstruo. El difícil pasado ha de olvidarse rápido. Ahora tiene una nueva responsabilidad: proteger al nuevo hijo. Cuando se emiten las noticias por televisión sobre el desenlace del incidente con el monstruo, el padre apaga el televisor con el pie. Dice al hijo: *"Vamos a comer"*. Ya no pueden fiarse de nadie. Vigila con atención cualquier sonido que se oiga, ya que el monstruo puede reaparecer en cualquier momento.

El régimen militar de Park Chung-hee intentó justificar su dictadura por el desarrollo económico. Pretendía poner su nivel económico a la altura del de Corea del Norte, cuya posición económica fue mayor que la surcoreana hasta mediados de los años 70. Hasta entonces no se permitía a nadie mencionar siquiera la reunificación o la democracia. Cualquiera que expresara abiertamente sus ideas se enfrentaba a un castigo por oponerse al Gobierno. Pese a los turbulentos altibajos en el ambiente del país, el régimen militar de Park Chung-hee cumplió el "milagro del río Han" (el rápido crecimiento económico) en menos de 20 años. Los obreros que tenían que hacer tres turnos al día en la fábrica trabajaban 18 horas al día sin festivos ni vacaciones. Todos los ciudadanos se entregaban al desarrollo económico nacional que superaba todo límite existente.

Pese al admirable desarrollo económico, el régimen militar de Park Chung-hee llegó a su fin a manos del levantamiento del 26 de diciembre de 1979. Demostrando de alguna forma lo retrógrado en la política de Corea, las divisiones dentro de la autoridad militar instauraron un nuevo régimen militar. Durante el régimen militar de Chun Doo-hwan volvieron algunos aspectos de la dictadura económica. Pese a que la declaración de democratización del presidente Noh Tae-woo en 1987 terminó oficialmente con la dictadura militar, el FMI (Fondo Monetario Internacional) hizo a finales de los años 90 que Corea sufriera las dañinas secuelas de la dictadura militar. La ausencia de habilidad por parte del Gobierno para afrontar la crisis empeoró el problema de paro que tenía todo el país. Los grupos *chaebeol* (grandes conglomerados de empresas en Corea) que lideraban la reconstrucción económica del país fueron derrumbándose uno a uno, como si fueran enormes dinosaurios desplomándose sobre el suelo. Diez años más tarde, esos dinosaurios volvían a la vida como el voraz monstruo en el río Han. **The Host** comienza con la escena en la que el Ejército americano vierte veneno en el río Han en lugar de enviarlo a Okinawa, en Japón. El monstruo (anfitrión), alimentado con el veneno que contamina el río, simboliza el desastre causado por el "milagro del río Han", que por su parte fue un producto de un exceso de ayudas y préstamos. El monstruo comienza a apresar ciudadanos de Seúl que están paseando o disfrutando de un picnic en la zona del río.

The Host, de Bong Joon-ho, no es un drama político. La sátira de la dictadura del desarrollo y del modernismo externo no es más que un símbolo escondido. La película es una obra típicamente comer-

cial que combina el melodrama familiar con el cine de catástrofes. Como Bruce Willis en **La jungla de cristal** (*Die Hard*; John McTiernan, 1988) rescatando a su mujer de los terroristas, la película muestra con comicidad la lucha entre el monstruo (producto de los químicos tóxicos de Estados Unidos) y el padre que intenta rescatar a su hija. El anfitrión (monstruo) presenta la crueldad implacable de la clase autoritaria corrupta en un país en vías de desarrollo. El monstruo atormenta a la gente, pero después de todo es torpe, simbolizando así la ineptitud del Gobierno y lo retrógrado de su política. Un padre debe trabajar para mantener a su familia, pero el padre de esta película no sabe cómo criar a un hijo después de tenerlo. El niño no tiene madre.

En los dramas y películas coreanos, la "familia incompleta" –que cría a un hijo abandonado por su madre, o viceversa– a menudo aparece como telón de fondo. **Mr. Park** (*Park Sa-bang*, 1960) y **The Coachman** (*Mabu*, 1961), ambas de Kang Dae-jin, y **The Aimless Bullet** (*Obaltan*, 1960), de Yoo Hyeon-mok, serían los principales ejemplos de tal representación. **The Host** también continúa con esta costumbre. La tía que gana numerosas medallas olímpicas muestra la fuerza de la mujer coreana, pero no puede cumplir completamente con el papel de madre. El padre ignorante sólo había sido educado por el abuelo, y la hija igualmente sólo por el padre y el abuelo, en lugar de por su propia madre, que había escapado. Al final, el padre extrae a su hija de la boca del monstruo, que recuerda a un útero materno, pero la hija ya ha muerto. Lo que hace entonces es ganar una nueva vida, que la hija estaba acogiendo en sus brazos. Como el héroe de **The Aimless Bullet**, que atiende al cadáver de su mujer y se dirige hacia la sala de atención infantil, la popularidad y la crítica social de **The Host** se basan en el hecho de que la película es un drama familiar sobre un hombre criando a su vástago sin madre. Sin embargo, al contrario que Lim Chan-sang, Bong Joon-ho retrata a un padre que no puede rescatar a su hija de la muerte. La muerte de Hyeonsuh acaba señalando al padre y lo cuestiona sobre su irresponsabilidad e incompetencia. Representa además el hábito del olvido y la realidad que hace actuar con tal olvido. No hay tiempo suficiente para llevar luto por la muerte de la hija. La película enseña con humor la forma en la que los coreanos de hoy en día que perdieron mucho bajo la dictadura económica desean olvidar, hasta cierto punto, el pasado.

Aunque la historia actual coreana construida en **The President's Barber** delata cierta nostalgia, **The Host** contiene el autorretrato de una generación 386 que se autocompadece. La nostalgia implica suspirar por lo perdido, pero al mismo tiempo también indica confianza en el presente. Sugiere la dualidad que intenta ser generosa con la propia generación mostrando lo bello del padre. El hijo del narrador en **The President's Barber** pertenece a la generación paterna retratada en **The Host**. No tiene la autoridad ni el nivel para criticar a la generación del abuelo. En este aspecto, puede decirse que las parodias políticas de Lim Chan-sang y

The King and the Clown

Bong Joon-ho buscan una razón realista para el compromiso, a diferencia de Im Sang-soo –**The President's Last Bang** (*Geuddae geusaramdeul*, 2005)– o Park Chan-wook –**Oldboy** (*Oldboy*, 2003)–.

El cine coreano experimentó el peor resultado en las taquillas en 1987, cuando las productoras cinematográficas americanas pasaron directamente a invertir y a distribuir sus películas en Corea del Sur. Sin embargo, el peligro de extinción en el país de aquellas películas tuvo un papel decisivo en la revitalización del cine coreano. Las superproducciones coreanas con enorme éxito de taquilla van intentando nuevas embestidas a través de un cambio anual de género cinematográfico. Casi el 60% de la cuota de mercado doméstico podría constituir una expresión de confianza, pero la fundación industrial de la industria cinematográfica coreana no es muy sustanciosa. Por ejemplo, los éxitos más arrolladores en las taquillas en 2004 fueron las superproducciones sobre la división por la guerra al estilo coreano **Lazos de guerra** (*Taegukgi hwinalrimyeo*; Kang Je-gyu, 2004) y **Silmido** (Kang Woo-suk, 2003). En 2005 la película que estableció el mayor récord de taquilla fue **Welcome to Dongmakgol** (Park Kwang-hyun, 2005), una fantasía bélica con un presupuesto relativamente bajo. El año siguiente, **The King and the Clown** (*Wang-ui namja*; Lee Jun-ik, 2005), película con escenario histórico, estableció el mayor récord de éxito en taquilla de la historia. El estreno de **The Host** en 2006 marcó un nuevo récord de éxito en el género de ciencia ficción. De esa forma las películas coreanas pretenden, a través de la experimentación con géneros y el método de producción nuevo, mantener las diferencias regionales y la tradición en el cine del país. Las obras exitosas tienen una diversidad de detalles en la producción, el método, la calidad de la industria y la estrategia de mercado. En cuanto a esto, se puede esperar y anticipar mucho del cine coreano. Sin embargo, al mismo tiempo, presenta una serie de problemas, como la necesidad de una seguridad en las fundaciones para la industria, que requieren un autoexamen. El éxito de los dramas *hanryu* y el nacimiento del término "película *hanryu*" también se encuentran entre el dinámico movimiento de la cultura popular coreana.

Otro factor crucial que permitió el renacer del cine coreano es la idoneidad del momento. La razón de ese renacer fue el momento en el que empezaba la localización frente a la globalización. Asia comenzó a enfrentarse al mercado mundial centrado en Hollywood y presentó una afinidad localizada. El público japonés estaba en el centro del fenómeno y lo respaldaba el mercado a enorme escala que constituye China. La política de limitación coreana en pantalla y la legalización de su antigua prohibición, que se tomaron por un hecho simbólico desencadenante de la negociación del Acuerdo de Libre Comercio entre Corea del Sur y Estados Unidos, fueron un mero puente hacia la conversión de China en objetivo comercial de Hollywood (el mercado chino limita actualmente la proyección de cine extranjero a menos de diez películas). Pero, en otro sentido, la existencia de las películas del país en el mercado mundial incluyendo a China afecta de forma importante a la industria cinematográfica en Corea además de en otras naciones asiáticas. La coproducción entre los cines trasnacionales asiáticos es hoy en día una tendencia en alza. Constituye un esfuerzo específico para vencer de forma realista las normativas antes citadas.

Por lo tanto, los movimientos dentro del mercado asiático implican que la mayoría de películas extran-

jeras, a excepción de las de Hollywood, muestran que a las culturas minoritarias les gusta el cine independiente en el momento en el que llega al mercado de otro país. Asumiendo esta premisa, voy a explorar y argumentar, basándome en las dos películas antes citadas, sobre lo significativo del *hanryu* como cultura minoritaria que se enfrenta a la globalización controlada por Hollywood, y sobre la calidad temática del Nuevo Cine Coreano que se refiere al patriarcado.

La imagen del padre que se repite en los dramas *hanryu* y en el nuevo cine coreano muestra la relación familiar que no puede ser desgarrada. La familia se retrata a menudo como un solo ente. Como lo que pasa con la cabeza y el corazón, que no podemos separarlos incluso cuando están en conflicto, la familia es un ente que limita la vida del individuo. La dictadura desarrollista y el orden social del patriarcado se reconstruyen a través de la representación del padre en un espacio privado. El padre, que interiorizaba el orden represivo, es el objeto del rechazo y el símbolo de la terrible autoridad. No obstante, también es el tema a tratar sobre esa triste historia, ya que estos padres son las víctimas iniciales de la dictadura, de la división de la nación y de los radicales planes de progreso. El padre en **Sympathy for Mr. Vengeance**, de Park Chan-wook, es un bachiller que pone todo su empeño en ganarse la vida pero acaba perdiéndolo todo por culpa del FMI. Se encuentra ahora en unas circunstancias en las que debe matar brutalmente a los que secuestraron a su hija. **La mujer del abogado** (*Baramnan gajok*, 2003), de Im Sang-soo, muestra a un abuelo que tiene un trágico pasado en el que dejó a sus padres y hermanos en Corea del Norte. **Silmido**, del director Kang Woo-suk, está protagonizada por el hijo biológico de un comunista, y cuyo padre adoptivo es un oficial militar bajo una autoridad que lleva a los propios miembros de su tropa a la muerte. El héroe es repetidamente abandonado y traicionado por su padre biológico y por el adoptivo, pero es incapaz de matarlos. En el drama *hanryu* **Hotelier**, el padre era un jugador que entrega a sus hijos en adopción en América. Los hijos triunfan después en la vida y terminan perdonándolo. El padre en **Winter Sonata** también es la razón principal de la infelicidad de los hijos, pero será perdonado y aceptado al final. La diferencia es que las películas presentan, a través de la teoría del organicismo, el orden patriarcal y el centralismo familiar como fatalismo, mientras que los dramas *hanryu* apelan a la unión emocional, al perdón y a la reconciliación.

Sin embargo, se reniega de la autoridad patriarcal fundamentalmente. Renegar del padre significa renegar de la autoridad de la vieja generación. **Green Fish** (*Chorok mulkogi*, 1997) y **Oasis** (2002), de Lee Chang-dong, y **Lazos de guerra,** de Kang Jegyu, son las historias bélicas y familiares en las que la ausencia paterna da pie a la tragedia. Los dramas *hanryu* también contienen este tipo de estructura común. **All In** y **Summer Scent** son ejemplos representativos. Los héroes en la mayoría de dramas *hanryu* son o bien huérfanos o bien perdieron a su padre de pequeños. Por lo tanto deben competir con los hijos ricos de padres poderosos para ganarse a sus mujeres. Por otro lado, el personaje femenino está dividido entre dos hombres, pero lo relevante es su elección según la clase. Dicho de otro modo, la estructura de clase capitalista se mueve globalmente al orden social patriarcal. En la mayoría de los casos, no obstante, el personaje con un padre distinguido y que triunfa en la vida participa en fraudes, y el héroe sin padre vence al final. Incapaces de matar a sus propios padres, los hijos ricos eligen ser independientes de los padres, dejando así a los padres morir de causa natural.

Esta escapatoria de la autoridad patriarcal se expresa con un distanciamiento físico a través del olvido frecuente, la marcha al extranjero o la adopción. Los dramas *hanryu* usan métodos convencionales y bastante trillados, como la amnesia por un accidente de tráfico, para evitar los temas de la dictadura del desarrollo, el levantamiento de Kwangju y la democratización. Los trucos como el olvido y la desaparición hacen que los personajes principales puedan aparecer de repente como príncipes occidentales de modales sofisticados. Una vez que el protagonista vuela de alguna forma a la tierra de sus sueños en América o Europa, regresa más tarde totalmente transformado. **All In**, **Winter Sonata**, **Hotelier** y **Summer Scent** son ejemplos claros de tal representación. Sin embargo, el truco de la amnesia sólo es el preludio de un conflicto. Al final, la amnesia es el proceso por el que el héroe se encuentra a sí mismo y percibe, indirectamente, la realidad incontrolable. Podemos afirmar que el recuerdo de la dictadura se describe como un proceso de confirmación del orden patriarcal.

El método más chocante de la confirmación del patriarcado es el tema del incesto. Es la expresión furiosa de la venganza por el pecado del padre adúltero. Refleja fielmente el sentimiento regional de fuerza de la cultura familiar confuciana, generosa en lo relativo al adulterio del cabeza de familia. A la vez es una sensación de inseguridad hacia el complejo de Edipo y el miedo freudiano a la ira paterna. A diferencia del amor incondicional por la madre, el amor hacia el padre no puede pervivir si no va acompañado del respeto. Por ello, al negar la moralidad paterna desde la base, uno intenta desafiar la autoridad del padre. El incesto, sin embargo, acaba no teniendo lugar. La resistencia al patriarcado inmoral llama a la duda del

incesto, pero en realidad este no ocurre. Por tanto el tema del incesto es un mecanismo dramático que concede al patriarca la oportunidad de recobrar su moralidad. **Oldboy,** de Park Chan-wook, en donde el tema del incesto aparece de forma radical, elige al final el olvido e intenta borrar el recuerdo del incesto.

Sin embargo este tipo de desafío hacia la autoridad patriarcal no se puede interpretar como el rechazo al orden impuesto por el varón. Por otro lado, los temas mostrados con frecuencia en series y películas son el amor entre hermanos varones y las relaciones confucianas del hombre como animal social centradas en hombres. El amor fraternal que se ve en el drama *hanryu* **First Love** (*Cheot sarang*; Lee Myung-se, 1993) y en **Lazos de guerra**, la camaradería en **Friend** (*Chingoo*, 2001) y **Typhoon** (*Taepung*, 2005), ambas de Kwak Kyung-taek, y la amistad entre hombres mostrada en **All In** imposibilita la intervención femenina. En muchos casos el amor entre hombre y mujer se establece sobre las premisas de que crecieron juntos como si fueran hermanos. **Stairways to Heaven** y **Winter Sonata** son los ejemplos más notables. Además, como ocurría en **First Love** y **Taegukgi**, un hermano mayor debe actuar representando a su padre y debe sufrir toda clase de sacrificios. En esta sociedad de animales sociales centrada en el hombre, por lo tanto, el papel de madre no puede ir más allá de dar la vida a un niño. El concepto de mujer incasta es un tabú. La trágica procesión de **Winter Sonata** no se debe al adulterio del padre sino a la madre que trataba de ocultar el pecado de él como suyo propio. En **Lazos de guerra** la madre que se vuelve muda tras la muerte del padre acaba teniendo un defecto físico que no puede reconstruir el recuerdo de la historia. La novia del protagonista muere de un disparo por vender su cuerpo a un soldado norcoreano. En **Shiri**, la espía enviada por Corea del Norte para asesinar al presidente surcoreano concibe al hijo de su amante pero este acaba matándola. La muerte de ella es la muerte unida a la del hijo que esperaba en su vientre. El hijo concebido por mujer de cuerpo maculado no puede nacer. A la vez, al héroe se le impone el destino de no poder tener su propia descendencia. Como ocurría en **The Host**, **Shiri** tuvo que convertirse en un padre que mata a su propio descendiente al matar a la madre. En **La mujer del abogado**, de Im Sang-soo, asesinan al hijo adoptivo; y la mujer que queda embarazada por una relación extramatrimonial pide el divorcio. La premisa para todas estas situaciones es que un hijo y una madre son en realidad un solo ente. El hecho de que una mujer posea la autoridad absoluta sobre su hijo, aunque no tenga una identidad independiente, es la ironía existente que no se buscó.

Los filmes y dramas *hanryu* contienen la moral fatalista sobre la familia y el orden patriarcal. El recuerdo de la colonización, la división, la guerra y la dictadura militar se afirman como una historia familiar de conflictos generacionales y de reconciliación. Las películas y series de Occidente consideran los problemas de la violencia, o el distanciamiento oculto de los individuos y minorías alienados, de forma "interesante". Por su parte, el Nuevo Cine Coreano y los dramas *hanryu* intentan alcanzar tanto popularidad como relevancia social a través de "melodramas familiares" sobre la unidad nacional. La diferencia es que, mientras que los dramas *hanryu* intentan recobrar la memoria de la dictadura del desarrollo a través del poder del olvido, el Nuevo Cine Coreano intenta usar el poder curativo del recuerdo para librarse del yugo del olvido impuesto por la historia de la dictadura.

Afinidades afectivas

La política del exceso en el melodrama coreano [1]

Earl Jackson, Jr.

Genero bat baino gehiago, melodrama, bere testuinguru sozio/historikoak baldintzatutako modalitate generikoa da. Berrogeiko urteetan zinegile korear batzuek, horien artean Choi In-kyuk, pelikula adierazgarriak egin izan zituzten genero honetan, ***Homeless Angels*** *(1941),* ***Children of the Sun*** *(1944) edo* ***Sons of the Sky*** *(1945) esaterako. In-kyu, herrialdeak askatasuna lortu eta berehala pelikulak ekoiztu izan zituzten aurrenetako zuzendaria izan zen gainera. Korean, melodramaren gehiegikeria afektiboak zinema nazionalak zimena kolonialaren ordezkoa hartzea erraztu zuen, nazionalismoa ahuldu zuen, ordea. Emozioetan nabari zen bizitasunak pentsamolde berriei bide eman zien; horregatik, hain zuzen, itxura kontserbadoreagoa izan dezaketen pelikulek kontraesanak sorrarazten dituzte, kontserbadurismoa deseginez. Hirurogeiko eta hirurogeita hamarreko urteetako zinemagile handienetakoa den Kim Ki-youngen* ***The Housemaid*** *(1960) pelikulak, adibidez, agerian uzten du Koreako melodramaren indarra.*

Hurrah for Freedom

El melodrama es un asunto muy debatido en los estudios sobre cine en todo el mundo y, últimamente, se ha prestado especial atención al melodrama coreano. El presente artículo pretende aportar una visión muy específica sobre este tipo de melodrama; mi intención es reconsiderar la especificidad del melodrama coreano atendiendo a tres componentes del texto y del evento textual de la recepción: el afectivo, el discursivo y el tecnológico. Con ello, deseo hacer hincapié en algo que a veces se pierde en su propio atrevimiento: la expresión máxima de la afectividad melodramática no puede reducirse simplemente al exceso emocional retratado. Además, la emoción concreta que se representa es sólo un aspecto de una compleja *gestalt* (la película tal cual) tecno-fenomenológica, y dicha presentación se realiza en un entorno sociosimbólico de recepción de la obra.

Recurriré a dos conceptos teóricos y al significado que tienen en su contexto original para crear un modelo de estudio del melodrama coreano atendiendo a las características textuales del exceso emocional y la tecnología figurativa y al contexto de la recepción teniendo en cuenta los factores históricos y sociopolíticos que rodean al cine coreano. Los primeros conceptos que analizaré se refieren al aspecto afectivo del melodrama: la "idea" y el "afecto", una distinción que realizó Freud en sus estudios sobre la histeria y otras patologías psíquicas. En este artículo, en cierto modo, los secularizaré y los extraeré por completo del discurso clínico freudiano. Por otro lado, al reflexionar sobre la interrelación dinámica entre el aspecto afectivo y el técnico, me basaré en la teoría postulada por Sergei Eisenstein para defender la eficacia de la producción cinematográfica, su teoría sobre el éxtasis en el cine.

Imagen y afecto

Ya en los primeros escritos de Freud sobre el origen y peculiaridades de los síntomas patológicos psíquicos encontramos la distinción entre la idea (o representación de la conciencia) y la cuota de afecto (o carga emocional que lleva una idea) (2). La relativa independencia de la idea y el afecto conlleva la posibilidad de que el afecto tenga una intensidad variable (3). En mi opinión, ambos factores permiten saber de qué modos puede crearse un melodrama que despierte emociones. En este sentido, conviene señalar que la volatilidad afectiva del melodrama jugó un papel importante en la transición del cine colonial al cine nacional en Corea.

Utilizaré, como primer ejemplo, la obra de Choi Inkyu, perteneciente al periodo colonial y uno de los primeros directores que produjo películas inmediatamente después de la liberación. Sus películas coloniales son **Homeless Angels** (*Cip eomneun cheonsa*, 1941), **Children of the Sun** (*T'aeyang ui aiteul,* 1944), **Vow of Love** (*Sarang ui Maengseo*,

Straits of Joseon

1945) y **Sons of the Sky** (*Sinpung ui Adeul teul*, 1945). **Homeless Angels** es un drama intenso que se basa en la historia real de Bang Sung-bin, que abrió un orfanato para jóvenes desarraigados. Pero el drama y la consecución de una misión noble se ven eclipsados por un final que da un giro a la historia y en el que los niños, los héroes y los villanos saludan la bandera japonesa y uno de los niños lleva al grupo a recitar un juramento de lealtad ante el Emperador en perfecto japonés a pesar de la evidente falta de educación que tenían los niños. Las tres películas posteriores también tocaron la fibra sensible del espectador, pero de forma más descarnada, animando a los niños coreanos a aceptar las virtudes de la identidad japonesa bajo los auspicios de la benevolente Majestad Imperial, el Emperador, transmitiendo la responsabilidad y poder majestuoso que ennoblece a los hombres coreanos que se alistan en el Ejercito imperial japonés y, por último, alabando a los hombres coreanos que se alistan en las Fuerzas Áreas Imperiales Japonesas.

Conociendo el destino que esperaba a muchos colaboradores de la industria cinematográfica de Francia, Alemania y China en tiempos de guerra, no es de extrañar que Choi produjera con tanta rapidez su primera cinta posterior a la liberación, **Hurrah for Freedom** (*Jayu mansei*, 1946). No hay duda de que esta película refleja intensamente la liberación de la ocupación japonesa, es una garantía de patriotismo e, incluso, una apología no tan indirecta de sus primeras películas.

La película se sitúa en agosto de 1945. Choi Han-jeong (Jeon Chang-keun), miembro de la resistencia anti-japonesa, escapa de la cárcel a la que había sido enviado por el testimonio de un traidor llamado Nam-bu (Dok Eun-gi). Sus compatriotas lo esconden en casa de la enfermera Hye-ja (Hwang Yui-hee). Irónicamente, la vecina de Hye-ja es Mi-hyang (Yoo Kyeseon), novia de Nam-bu. En su huida tras apuñalar a un soldado japonés, Han-jeong se esconde en casa de Mi-hyang, que no sólo le ofrece refugio sino que, en su primera conversación con él, se deja convencer por su patriotismo y atrapar política y emocionalmente. Posteriormente, Mi-hyang visita los cuarteles subterráneos para llevar dinero e información a los soldados. Tras cumplir la misión de su visita, Mi-hyang reflexiona sobre su pasado y plantea a Han-jeong la pregunta que más le atormenta: *"Soy una mujer malvada y corrupta... Soy una mujer corrupta de intenciones malvadas y el dinero y la carne podrida me mantienen unida a ti... ¿No tienen las personas derecho a empezar una nueva vida?"*. Al confesarse y pedir su absolución, Mi-hyang se convierte en portavoz del arrepentido director.

No obstante, el exceso emocional de esta conversión trasciende esta racionalización. Además, dicho exceso no sólo refleja la perversión política de la obra temprana del director sino los profundos desencuentros cognitivos que vive el cine coreano en su último periodo colonial. No se trataba simplemente de que películas como **Vow of Love** estuvieran al servicio

Military Train

de la propaganda japonesa, sino que el afecto hacia el proyecto imperial japonés, junto con la censura impuesta al cine coreano, presentaban un mundo de contradicciones incapaz de reflejar cierto reconocimiento de dichas contradicciones. Es decir, la afectividad de estas películas estaba desvirtuada a varios niveles, como el epistemológico y el ontológico.

Por ejemplo, **Straits of Joseon** (*Joseon Haehyeob;* Park Ki-chae 1943) se inicia en la majestuosa sala de estudio de un erudito confuciano coreano tradicional. Las paredes están cubiertas de caligrafía china tradicional y la sabiduría de este hombre se ve reflejada en la biblioteca y en su manera de vestir. Su forma de hablar también es indicativa de su rectitud moral y autoridad asociadas a la clase *Yangban*. Pero él habla en japonés y su mujer le responde en japonés. Aunque este hecho se muestra sin ironía y sin explicación alguna. Otros personajes intercambian el coreano y el japonés en sus conversaciones sin previo aviso ni motivos aparentes, ya que la mayor parte de los personajes son coreanos nativos. Este intercambio de idiomas se observa en la mayoría de películas realizadas desde finales de la década de los treinta del siglo pasado, lo que contribuye a lo que denomino "trastorno epistemológico" del cine coreano colonial.

En otros tiempos, las lagunas argumentales determinan la naturaleza de dicho trastorno: la discrepancia epistemológica, en lugar de deberse al enigma de qué saben y cómo lo saben los personajes (el idioma japonés), surge de lo que la película se niega a saber. **Military Train** (*Gunyong yeolcha*; Seong Kwang-jae, 1938) es un buen ejemplo. Cuenta la historia de un conductor de trenes, Jeom-yong, su hermana, Young-sim, y Won-jin, el mejor amigo de Jeom-yong y novio de Young-sim. Jeom-yong rebosa alegría cuando consigue ser conductor de un tren militar que transporta a los soldados japoneses y a los reclutas coreanos por la península. Por su parte, Won-jin quiere comprar la libertad de Young-sim, que trabaja en una casa de Kisaeng. Se acerca a Won-jin una figura misteriosa que le ofrece su amistad y dinero. Esta figura forma parte de un grupo que quiere sabotear el tren militar. En un momento de debilidad, Won-jin se deja sobornar y explota su amistad con Jeom-yong para conseguir información vital sobre el tren y pasársela a este grupo. Pero su conciencia le vence y le confiesa todo a Jeom-yong. Ambos logran frustrar la conspiración del saboteador. La obsesiva representación de los lazos de amistad, el amor y la lealtad entre los tres protagonistas y la competente dedicación de Jeom-yong a su trabajo como conductor de trenes militares dejan en la sombra todas las preguntas sobre la motivación de los saboteadores. Es decir, las limitaciones afectivas, lógicas y representativas de la película impiden desarrollar una opinión crítica sobre el grupo, símbolo del mal. La película no aclara en ningún momento que este grupo podría representar a los verdaderos patriotas coreanos, no a los sociópatas obsesionados con la destrucción sino a los coreanos que luchan por la libertad e intentan desbaratar los planes japoneses de incursión.

Las películas que realizó Choi In-kyu antes de **Hurrah for Freedom** también siguen esta línea argu-

mental. **Hurrah for Freedom**, por tanto, con su inestabilidad emocional e irracional, no sirve tanto para mostrar una transformación individual sino la reorientación afectiva de las representaciones filmográficas coreanas. Si observamos más detenidamente dicha conversión, se comprenderá mejor. Aunque Mi-hyang jamás había visto a Han-jeong, lo ve desde la ventana de su apartamento corriendo para evitar su arresto. Momentos después, Han-jeong entra repentinamente en su apartamento para esconderse y ambos mantienen esta conversación:

Mi-hyang: *"Te estaba persiguiendo un soldado, ¿no?"*.
Han-jeong: *"¿Por qué lo sabes?"*.
Mi-hyang: *"Siéntate"*.
Han-jeong: *"Si eres coreana, tienes que ayudarme"*.
Mi-hyang: *"Por supuesto"*.
[Él alarga su brazo para darle la mano. Mi-hyang, asustada, se queda un largo rato mirando su mano antes de alargarle la suya].
Han-jeong: *"Gracias. Gracias... ¿Quién eres?"*.
Mi-hyang: *"¿Qué quieres decir? ¿Que quién soy? Soy coreana... Tú eres Choi Han-jeong, ¿no?* [Larga pausa, faltan secuencias]. *¿Tienes miedo de que te retenga aquí contra tu voluntad? Si lo hubiera querido, ya lo habría hecho.* [Empieza a llorar]. *Pero he empezado a perder el interés. ¿No tienes miedo de hacer cosas como esta?"*.
Han-jeong: *"¿Qué no se puede hacer por el amor a alguien? Yo quiero a Corea"*.
Mi-hyang: *"Así pues, ¿se debe hacer de todo por lo que uno ama?"*.

La presencia física de Han-jeong parece sobrecoger a Mi-hyang. Pero la carga erótica puede aplicarse al contenido político de la declaración de amor de Han-jeong por Corea. No obstante, antes de que Han-jeong responda a la pregunta de Mi-hyang, llaman a la puerta. Mi-hyang hace que Han-jeong se tumbe en su cama y lo cubre con una manta. El intruso no perseguía a Han-jeong sino que es la vecina de Mi-hyang, que venía a pedirle un juego de té. Ve el pie de un hombre entre las mantas y lanza una mirada a Mi-hyang queriendo saber quién es, pero no cree las explicaciones de Mi-hyang. Sus suposiciones sobre esta visita ponen de relieve el trasfondo erótico de la obra. Cuando la vecina se va, Mi-hyang se gira para mirar hacia la cama y repite la pregunta retórica de Han-jeong, pero esta vez de forma literal: *"¿Qué no se puede hacer por el amor a alguien?"*. A continuación, destapa la cabeza de Han-jeong y se queda observando tiernamente su figura durmiente hasta que un fundido sugestivo pone fin a la escena. La conversión política de Mi-hyang es espontánea, mágica, erótica, irracional y tiene el poder de romper las largas represiones cinematográficas de la vida afectiva pro-japonesa.

La cinta reanuda la historia al día siguiente, cuando Mi-hyang abandona Seúl con la intención de ir al sur a comprar arroz. Pero, en realidad, va a los cuarteles subterráneos de la resistencia. En la conversación que mantienen Mi-hyang y Han-jeong queda explícita su relación sexual gracias al fundido. Además, rearticula la fórmula por la que sus vidas afectivas y políticas se fusionan debido a aquello que aman: el amor de Han-jeong por Corea y el amor de Mi-hyang

Hurrah for Freedom

por Han-jeong (porque este ama Corea). Asimismo, los extremos a los que llega Han-jeong por su amor por Corea son paralelos a los extremos a los que llega Mi-hyang por el amor que siente por Han-jeong, y, a un nivel meta-diegético, el exceso emocional es el extremo que el melodrama presenta para volver al plano afectivo de la propia representación cinematográfica. De hecho, la atracción que siente Mi-hyang por Han-jeong, plasmada en su conversión y compromiso, suscita una respuesta de este que, en cierto modo, personifica la auto-reflexión del género melodramático sobre la función de esta refocalización afectiva. Han-jeong le confiesa a ella que ser un verdadero patriota y hacerse verdaderamente noble *"no es simplemente algo sentimental"*. Requiere *"una fuerza de voluntad como la del acero de la espada y una pasión ardiente como la de un volcán"*.

El melodrama, más que un género, es una modalidad genérica (4), modulada y condicionada por su contexto socio-histórico y las condiciones discursivas, así que a menudo presenta una reflexión meta-narrativa sobre sí mismo de esta manera (5).

Éxtasis críticos

Afortunadamente, el exceso afectivo del melodrama permite el giro del cine colonial al cine nacional pero también debilita dicho nacionalismo. La volatilidad de las emociones y la configuración del espectáculo y del afecto no consiguen una línea ideológica única. Por ello, incluso las películas posteriores de este periodo, aunque parecen conservadoras, generan contradicciones que rompen con el conservadurismo: el aparente mensaje anticomunista de **Hand of Fate** (*Unmyeong ui Son*; Han Hyung-mo, 1954) (6) o la advertencia a las amas de casa caprichosas de **Jayu Puin** (Han Hyung-mo, 1956) (7). Por el contrario, ciertos espectáculos melodramáticos funcionan de forma subversiva o, mejor dicho, de forma crítica. Para dar forma a este proceso mediante la lectura de un momento clave del cine clásico coreano, recurriré a una teoría de Sergei Eisenstein que provocó las sospechas de Stalin y no ha sido muy analizada. Esta teoría se basa en la creencia en el potencial crítico de lo que Eisenstein llama patetismo y se enmarca en su teoría sobre el montaje. Mi aplicación de esta tesis al melodrama es una adaptación que Eisenstein jamás hubiera previsto ni aceptado.

El patetismo de la escena proyectada en pantalla es fundamental en la teoría de Eisenstein sobre la comunicación con el espectador. Dicho patetismo provoca una cierta evasión en el espectador, una situación de éxtasis que normalmente se asocia al misticismo religioso. La experiencia del patetismo por parte del espectador tiene tres fases:

1. La inspiración del sujeto (idea) del tema.
2. El estado de éxtasis provocado por la intensidad de la experiencia temática que lleva a saltarse los límites de lo concreto y figurativo para alcanzar una participación pura con los principios y el proceso real del movimiento del "orden de las cosas".
3. La participación en este "orden de las cosas" con su tema y la obra creada, reconstruyendo este proceso de movimiento a través del material del tema (8).

La experiencia religiosa del éxtasis sigue unas fases similares, con la salvedad de que el sentido de *"la falta de forma y de objeto"* que se produce como experiencia máxima en la segunda fase es redirigido a una *"imagen uniforme y monolíticamente concreta en la tercera fase... El 'inicio' sin forma (el momento en que se produce el éxtasis) se disfraza rápidamente de un Dios personificado y materialmente objetivo"* (9). Eisenstein apoya su tesis con el análisis que hacen Marx y Engels de un pasaje de *Los misterios de París*, de Eugène Sue. En esta novela, un cura intenta atraer a la atea Fleur-de-Marie a la Iglesia utilizando su sobrecogimiento como cebo. "'Mira, mi niña', *comienza su empalagoso discurso,* 'en el horizonte infinito cuyos límites son invisibles a nuestros ojos... Creo que la quietud y lo infinito nos hacen pensar en la eternidad... Te lo digo, Marie, porque te gusta la belleza del universo... He experimentado a menudo el éxtasis religioso que provocan en ti..., en ti, que llevas tanto tiempo sin experimentar este sentimiento religioso'. *El cura casi había logrado convertir en entusiasmo religioso el entusiasmo espontáneo, ingenuo y alegre que sentía Marie por las bellezas naturales. La naturaleza ha sido menospreciada por la intolerancia de la naturaleza cristianizada"* (10).

Eisenstein profundiza: *"Observamos que este estado psíquico especial de 'embelesamiento' –bajo la influencia de la infinitud de la bóveda celeste del crepúsculo, un estado que no tiene una morada definida, una dirección definida, un contenido definido– es representado por el (hábil) cura y adopta formas de embelesamiento religioso dada su capacidad de relacionarse con nociones religiosas"*. Eisenstein da un vuelco a esta estrategia argumentando que *"tal estado de embelesamiento... también puede ir acompañado de imágenes totalmente irreligiosas"*. Yuxtapone la visión de Marie del cielo nocturno con la de un poeta que lo ve pensando en la mujer que echa de menos y la de un reformador social que lo ve mientras piensa en su misión. En el caso del poeta, *"el embelesamiento... se fusiona con la imagen de la mujer en su corazón, y, en el caso del reformador social, su embelesamiento en la infinitud del cielo se asociará a la amplitud de las buenas acciones que pretende propagar entre los seres hu-*

manos". A partir de ahí, Eisenstein concluye que *"un mismo cielo nocturno que ha provocado un estado psíquico concreto (embelesamiento-exaltación) en tres casos diferentes aporta mayor éxtasis a los tres objetos: Dios, una mujer bella y un plan utópico de reforma social"*. Estos ejemplos confirman las bases materialistas e históricas de los momentos de éxtasis o embelesamiento. Aplicaré una de las conclusiones de Eisenstein a las películas que estoy analizando. En la siguiente cita sustituyo el objeto de los ejemplos de Eisenstein por el mío: detalla que los diferentes casos de embelesamiento comparten *"el mismo y único estado general de enamoramiento que penetra por sus diversos matices, una diferente fase de realización, un sistema diferente de conceptos socialmente definidos y reflejados no sólo en la naturaleza de los sentimientos sino también en la estructura de las obras"*.

Retomo ahora la cuestión del melodrama en la obra de uno de los grandes autores coreanos de las décadas de los sesenta y setenta: Kim Ki-young y su impactante **The Housemaid** (*Hanyo*), de 1960. En este caso, el exceso emotivo de la criada constituye una crítica sobre la violencia psicosocial que ejerce la nueva burguesía dentro de la familia y entre la clase burguesa y la clase marginada representada por la criada.

The Housemaid está basada en un caso real. A finales de la década de los cincuenta, un profesor de enseñanza secundaria mantuvo un *affaire* con su criada. Cuando rompió la relación, ella se vengó matando al hijo de cinco años del profesor y tiró el cuerpo al lago próximo a la casa familiar. El caso conmovió a la opinión pública, no sólo por el asesinato mismo sino porque ocurrió en el seno de una familia de clase media respetable. El relato del caso en un periódico inspiró a Kim Ki-young para rodar **The Housemaid**, que sería la primera de una serie de películas sobre situaciones domésticas similares protagonizadas aparentemente por una criada interna. Aunque Kim llevaba rodando películas desde 1955, **The Housemaid** fue la que le llevó a ocupar un lugar en el panorama nacional (y, más tarde, internacional).

Irónicamente, aunque las novedades y excesos que introdujo Kim Ki-young en **The Housemaid** lo catapultaron a la fama, también podrían haber terminado con la carrera de Yi Eun-shim, la actriz protagonista. Su interpretación fue tan convincente que se dice que el público gritaba obscenidades cuando aparecía en pantalla, y la animadversión que generó su personaje fue tal que, posteriormente, otros cineastas desistieron de contratarla. El destino de Yi Eun-shim reproduce extra-fílmicamente la injusticia e ingenuidad de las lecturas de la ficción de la película que culpan a la criada del desmoronamiento de la familia, como si ella fuera simplemente un individuo que viene del exterior y comete crímenes contra un patrón inocente debido a unos trastornos psicológicos diagnosticables cuyo origen está en el verdadero mal. En este caso, no consideraré a la "criada" como un individuo bioenergético sino como una posición dentro de un sistema de dos niveles. El primer nivel es el sistema social descrito dentro de la ficción narrativa y el segundo nivel es la descripción de dicho sistema social. De igual modo, el horror de la película no se concentra en los actos de la *hanyo* (criada) sino en la discordancia entre el sistema social representado y el modo de representarlo.

Dong-shik es un profesor de música autónomo. Su mujer, el verdadero sostén de la familia, lleva diez años trabajando con su máquina de coser. Su trabajo le reporta bastantes beneficios y la familia, el matrimonio y sus dos hijos, se muda a una nueva casa de dos pisos. La mujer de Dong-shik se las arregla mal en una casa tan grande, sobre todo desde que se queda embarazada del tercer hijo, así que Dong-shik contrata a una criada. Aunque el argumento y el terror de la película se centran en el maltrato de la criada hacia la familia, no hay que olvidar que, al principio, es la familia la que maltrata a la criada. Kyong-hee, trabajadora en una fábrica, considera a la criada como *"algo estúpida pero muy trabajadora"*. Mientras Kyong-hee está reunida con la familia en la habitación principal, donde están comiendo arroz al curry, Myong-ja se queda en el *hall* completamente ignorada. Kyong-hee recibe clases de piano, pero cuando Myong-ja expresa su interés por el piano, Dong-shik le dice que no toque nunca el instrumento. El hijo pide agua y luego la rechaza porque su hermana mayor acusa, sin motivo, a Myong-ja de envenenarla.

No obstante, la actitud de la familia hacia la criada, al igual que la actitud final de la criada hacia la familia, no es personal sino estructural. El sueño capitalista logrado es el de una vivienda muy grande y para cuyo mantenimiento se requiere ayuda externa. Sin embargo, dicha necesidad de ayuda también es imaginaria. Tiene tanto que ver con marcar un estatus como con mantener una vida práctica (particularmente cuando no hay nada especialmente práctico en lograr un estilo de vida que no puede controlarse en sí mismo) (11). La criada es, por ello, un valor añadido: un factor externo internalizado, un elemento adicional que se convierte en esencial. La criada se convierte en parte del entorno doméstico pero no del entorno familiar. Vive en la casa pero no pertenece a ella. Es su alojamiento pero nunca su hogar. La mayoría de sirvientes contratados pertenecen a clases marginadas de la urbe y, principalmente, a zonas rurales. Por ello, la criada se ve afectada por la

diferencia de clase social, por su acento rural y su falta de educación/sofisticación y por su inferioridad económica. Vivirá en un ambiente cerrado y siempre alejado de la realidad. Ella forma parte del sueño capitalista de otra persona y ha prestado su vida a otros. Es introducida en un entorno, en un sistema que, al mismo tiempo, la excluye. De ahí que el desprecio de la familia y el rencor de la criada son inherentes al sistema que permite que algunos cumplan su sueño y que convierte una vivienda de estas características en el principal ideal y objetivo de cierta clase social.

Antes de empezar su trabajo como criada, Myong-ja había trabajado en una fábrica textil en la que Dong-shik era profesor de música, ocupación que sumía a este en otra forma de alienación institucional con respecto al trabajo de las mujeres. En el proceso de contratación de miembros para el club musical, queda expuesta la función secundaria del club. Al defender este club por encima del club deportivo, los miembros ponen de relieve la visión romántica del profesor y el poder erótico que ejerce sobre el grupo. Dicho poder es deliberado pero subliminal, una fuerza que garantiza la armonía del grupo (aunque no la solidaridad), una cierta hipnosis pacificadora. Aunque se despierta un leve estado de excitación entre sus miembros, este debe permanecer encubierto y latente. La trabajadora que responde a la demanda de miembros dejando un mensaje de amor a Dong-shik sobre las teclas del piano recibe un castigo severo por parte del sistema social (es despedida de la fábrica) y por parte de la esfera fantástica de la película (su muerte). Dong-shik representa el sistema social al seducir a las trabajadoras (cuando solicita clientes para ofrecerles clases de piano privadas) y al insistir en el castigo al presunto autor de la carta de amor (incluso la mujer de Dong-shik considera el caso de la carta como algo inocente que no debe tomarse en serio). En el ámbito hogareño, Dong-shik también representa la ideología del sistema social cuando regala una ardilla a su hija, que sufre una cojera congénita. De hecho, la ideología queda plasmada en el mensaje que transmite con tanta transparencia el regalo del padre:

"– No me gustan las ratas.
– Míralo de esta forma. Las ardillas corren en absoluta libertad en la naturaleza. La gente las coge para que no puedan correr, como pasa con esta. Pero la ardilla piensa que si no hace ejercicio en su estrecha jaula, sus piernas no podrán volver a correr si tiene la oportunidad de hacerlo. Por eso, no deja de correr dentro de esta rueda.
– Padre, ¿quieres que practique así? Gracias por dármela" (12).

Este esfuerzo totalmente inútil refleja un modelo de comportamiento y una ideología. Y la rueda por la que corre la ardilla refleja las ruedas de otra labor inútil: la rueda de la máquina de coser y las grandes ruedas de la fábrica textil. Cuando la pequeña entiende el mensaje de su padre, comienza a llorar, pero no llora de alegría. No puede ignorarse que el objeto/

sujeto de dichas ruedas/círculos son todas las mujeres. De hecho, simbolizan algo que tanto la criada como las mujeres de la familia tienen en común y al mismo tiempo niegan: una exclusión interna. Retomaré este asunto más adelante.

Como he señalado anteriormente, el terror de la película reside en la discordancia entre el sistema representado y el modo de representarlo. La casa de los sueños se presenta primeramente inacabada. Las escaleras que acceden al preciado segundo piso parecen una ruina. A primera vista, no parecen un símbolo de superación sino un obstáculo para la hija lisiada, motivo por el cual su hermano pequeño se burla de ella. Más tarde, la escalera es el escenario de la muerte del niño y la entrada a la guarida de la criada, donde mantendrá retenido al amo de la casa contra su voluntad. La casa de los sueños se ve también invadida por las ratas. Cuando Myong-ja llega a la casa por primera vez, le enseñan a condimentar arroz, el alimento más sacrosanto de la dieta coreana, con veneno y ponerlo en el suelo como trampa mortal. La criada mata pero las ratas vivían en la casa antes que ella y la familia suministraba el veneno de varias formas. El horror no es la destrucción de la familia sino su existencia como ideal obligatorio.

El sistema fílmico subraya la amenaza incluso en el lenguaje utilizado. Cuando la familia disfruta del arroz al curry del padre, la madre se burla de sus hijos traduciendo al inglés un dicho coreano: *"Two men eat. One man die. I don't know. You don't know"* ("Dos hombres comen. Un hombre muere. Yo no lo sé. Tú no lo sabes"). Cuando le preguntan por el significado, lo dice en coreano, omitiendo el último verbo, *"don't know"*. Esta frase hecha coreana significa "absolutamente delicioso". Pero la traducción al inglés recupera el significado literal de malos presagios que la versión en coreano parece no tener. La traducción al inglés anuncia algo, se produce una rara variación lingüística, un fenómeno extraño. Todo lo amenazante y desconocido es extraído de la frase coreana y vertido en el idioma de las fuerzas de ocupación coreanas posteriores a la guerra. Se insinúa el idioma extraño y la sugerencia del envenenamiento que queda patente en la versión en inglés se da cuando Myong-ja comienza a trabajar como criada y se convierte en otro intruso.

El sistema social descrito y el sistema fantasmagórico de la descripción se funden cuando las contradicciones del sistema que necesitan y al mismo tiempo excluyen a la criada son exprimidas al máximo. Después de que Myong-ja mata al hijo, la madre impide que Dong-shik lleve a Myong-ja ante la policía e incluso accede a la demanda de Myong-ja de que Dong-shik duerma con ella en su habitación. Esta extraordinaria respuesta al crimen cometido por Myong-ja se debe al miedo de perder el estatus social por hacer público el escándalo. Así que los valores sociales que hacen necesaria a la criada también impiden que esta criada de clase media se defienda y busque justicia. El propio sistema que incorpora a la criada y, al mismo tiempo, la priva de sus derechos coloca a la criada por encima de la ley y le otorga un excesivo poder secreto para romper los lazos familiares y la exclusividad del privilegio conyugal. Culpar a la criada de la catástrofe o considerarla como el cerebro del plan son conclusiones demasiado simplistas que olvidan asuntos políticos más complejos y amplios que conlleva el exceso narrativo de la película. Esta simplicidad es, sin embargo, sintomática de los sistemas sociales existentes fuera de la película y que desarrollan otra política discursiva que requiere un mayor análisis.

Im Kyung-hoon parafrasea brevemente la caracterización típica de **The Housemaid** y sus sucesoras, **Hwanyo** (1971) y **Hwanyo '82** (1982), en un artículo cuya sutileza es superior a este análisis: *"En la trilogía **The Housemaid** de Kim, las criadas se convierten en monstruos destinados a destruir la vida despreocupada de la pequeña burguesía"* (13). En posteriores versiones de esta película, **Hwanyo** y **Hwanyo '82**, la primera relación sexual entre el marido y la criada se presenta como una violación en lugar de una seducción.

Hwanyo también explicita ciertos aspectos que aclaran acciones de Myong-ja que no se explicaban en **The Housemaid**. En primer lugar, la "Myong-ja" de **Hwanyo** es brutalmente violada en el campo antes de partir a Seúl en busca de empleo. No es una depredadora sexual sino víctima de un trauma sexual. Cuando ve a sus patrones practicando sexo, no se excita ni siente envidia sino que sufre una especie de ataque ya que recuerda su violación. Resulta revelador analizar esta escena comparándola con la escena correspondiente de la versión original de **The Housemaid**.

La propia superestructura de la película reproduce la posición contradictoria de la criada en el sistema, ya que incluye tanto un prólogo como un epílogo que se encuentran tanto dentro como fuera de la narrativa, aunque irónicamente integrados en la temática que presenta. Tras el fatal clímax de la historia, la escena vuelve al nexo claustrofóbico del núcleo familiar intacto de cuatro miembros (al menos, vivos). Aparentemente, la historia de terror era simplemente eso, una especie de táctica del miedo para mantener el mejor comportamiento de los maridos. Por sorpresa, incluso Myong-ja aparece ahora bastante domesticada, a excepción de su expresión juguetona y enigmática cuando inhala ansiosa el humo del cigarro de Dong-shik por la habitación. Sin embargo, su

contacto con ese humo se ve interrumpido por la señora de la casa, que la saca del salón diciendo que *"contratar a una criada joven es como echar carne cruda a la boca de un tigre"*. Su marido oye la frase y está totalmente de acuerdo con ella. A continuación se gira hacia el público y dice a los espectadores masculinos que ellos son así. El final de **El gabinete del doctor Caligari** (*Das Cabinet des Doctor Caligari*; Robert Wiene, 1920) niega la maldad de las autoridades y la reinterpreta como la falsa ilusión de un personaje marginado. En el epílogo de **The Housemaid**, se niegan las acciones del drama como una falsa ilusión del orden social dominante. Es una advertencia ambivalente o de doble cara para los hombres, ya que se presenta una sexualidad depredadora como una propensión casi biológica. La advertencia, como el guiño del marido/actor, es una prohibición aunque, al mismo tiempo, también un permiso. Representa literalmente los significados contradictorios de la sanción. No obstante, la ironía y la dualidad del epílogo, como la de las obras de Kim Ki-young, sugieren un compromiso crítico vital y dinámico con las políticas sexuales de la fantasía.

NOTAS

1. Deseo expresar mi agradecimiento a la Korea Foundation por concederme una valiosa beca que me permitió realizar la investigación cuyos resultados se plasman en este trabajo.

2. Sigmund Freud, en Joseph Brower y Sigmund Freud, *Studies on Hysteria. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XX, Hogarth, Londres, 1953-1973; y Sigmund Freud, "The Neuro-Psychoses of Defense", *op. cit.*, vol. III.

3. Sigmund Freud, "The Unconscious", *op. cit.*, vol. XIV.

4. Véanse Christine Gledhill, "Rethinking Genre," en *Reinventing Film Studies*, Christine Gledhill y Linda Williams (eds.), Arnold, Londres, 2000, págs. 221-243 y, concretamente, 221-223 y 234; Mitsuhiro Yoshimoto, "Melodrama, Postmodernism and Japanese Cinema", en *Melodrama and Asian Cinema*, Wimal Dissanayake (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 1993, págs. 101-127; Thomas Elsaesser, *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*, Kulturverlag Kadmos, 2007.

5. **La mujer del puerto** (Arcady Boytler, 1933). El enterrador don Antonio muere dejando a su hija (Andrea Palma) en la pobreza y sin esperanza. Su ataúd es trasladado al cementerio sobre un carro tirado por caballos y ella va a pie tras él. Se adentra, horrorizada, en las fiestas de Carnaval. Cientos de juerguistas disfrazados rodean el ataúd riéndose y burlándose de su solemnidad, tirando confeti sobre él y gritando: *"Quema del mal humor"*. Los gritos de dolor y protesta de Andrea son acallados por la multitud. Uno de los rituales del Carnaval consiste en quemar una efigie del "mal humor". La gente confunde el ataúd con la efigie pero, al final, alguien se da cuenta de que se trataba del funeral de don Antonio y hace callar a todos. Los juerguistas se quitan sus caretas y siguen al carro en silencio sepulcral. Este incidente pone de relieve una de las controversias que ha rodeado al melodrama durante décadas: ¿Hay que tomar en serio el melodrama o se trata tan sólo de un entretenimiento popular ligero? El Carnaval representa la reputación del melodrama como entretenimiento y a la audiencia que considera el melodrama de esta forma. El féretro y la mujer acongojada representan el intento de reflejar un sentimiento de afecto serio. La resolución del conflicto representa la victoria del melodrama, pero la seriedad que consigue se da en un contexto único de dicho género, por lo que su corta presencia pone en cuestión la posibilidad de aportar seriedad al melodrama en general.

6. Encontrará un análisis más profundo sobre cómo el afecto melodramático es un efecto de la técnica cinematográfica en el apartado sobre No Int'ack, director artístico de **Hand of Fate** y **Madame Freedom**, en *Hankuk Yeonghwa leul Mal Hanta: 1950 Nyeontae Hankuk Yeonghwa*, KOFA, Seúl, 2004, págs. 102-111.

7. Véase, por ejemplo, Kim Soyoung, "Questions of Women's Film: **The Maid**, **Madame Freedom**, and Women", en *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema*, Kathleen McHugh y Nancy Abelmann (eds.), Wayne State University Press, Detroit, 2005, págs. 185-200.

8. Sergei M. Eisenstein, "Pathos", en *S.M. Eisenstein: Selected Works. Volume III: Writings 1934-1947*, Richard Taylor (ed.), BFI, Londres, 1996, págs. 169-170.

9. Ibídem, págs. 170-171.

10. Marx y Engels, *The Holy Family III*, citado por Eisenstein, "Pathos", *op. cit.*, págs. 180-181.

11. De hecho, el tercer embarazo de la mujer, que le imposibilita mantener la casa en buen estado, también le impide dejar su trabajo de modista. Quiere dar a su marido un segundo hijo. Este es un ejemplo más de la superproductividad contraproducente que realmente incapacita aunque es necesaria.

12. Esta peculiar lógica también es un ejemplo de la cultura de vigilancia que aparece en su forma moderna y postmoderna en películas contemporáneas como as **I Wish I Had a Wife** (*Nado anaega isseosseumyeon johgessda*; Park Heung-shik, 2004), **The Man With an Affair** (Jeong Jae-eun, 2003) y especialmente en **Hierro 3** (*Bin-jip*; Kim Ki-duk, 2005).

13. Im Kyung-hoon, "Frustrated Male Sexual Fantasy," en *Kim Ki-young: Cinema of Diabolical Desire and Death*, 2nd Pusan International Film Festival, Pusan, 1997, pág. 48. Moon Jae-cheol ofrece una lectura más compleja de la trilogía como *"una alegoría de los conflictos de clase que se producen en... hogares con ingresos medios"*, Moon Jae-cheol, "Aesthetics of Deviation and Contradiction", ibídem, pág. 34. En mi opinión, la discrepancia entre la caracterización "oficial" de la trilogía y los eventos descritos en las dos últimas forma parte de una tradición misógina que se mantiene de forma inversa en la crítica de las películas de Kim. Un ejemplo de ello es la caracterización de **Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera** (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003) como *"un retrato lírico de las fases vitales de un monje budista"*, pasándose por alto dos de las "etapas" del monje tan *"líricamente retratado"*: su violación de una joven que buscaba refugio en el templo para recuperarse de una enfermedad y su posterior casamiento con ella y su asesinato con un cuchillo de sierra al sospechar que había mantenido relaciones sexuales con otra persona.

Arte tradicional coreano y cine

Darcy Paquet

Koreako artistek Txinako artearen eta kulturaren adierazpideak oinarri hartuta aldaerak landu izan dituzte. Budismoa, Txinak IV. mendean Korean barneratua, inspirazio-iturri baliagarria izan zen artearen arlo guztietan, zineman barne. Korear zeramika artista txinatarrek egiten zituztenen gainetik gailendu izan ziren. Hala ere, XIX. eta XX. mendeetan Japoniarekin zuten harremanek eraginda indar guztia galdu zuten bertako adierazpideetako asko. 1945eko independentziaren ondoren, adierazpide artistiko tradizionalak espazio berriak bilatzen saiatu ziren eta, aldi berean, herrialdearen modernizazio kulturalari ekin zitzaion.

The King and the Clown

La historia cultural coreana se remonta 6.000 años atrás, por lo que no debería sorprendernos el hecho de que la música, la pintura, el teatro, la danza y otras artes tradicionales coreanas formen parte de un rico patrimonio cultural. Como en otras partes, mucha gente considera que las artes tradicionales representan la misma esencia de lo coreano –incluso aunque, como ya veremos, el desarrollo de estas artes estuviera a menudo influenciado por un proceso de fertilización intercultural, especialmente por su contacto con China–.

Y, sin embargo, no es ninguna exageración decir que, durante gran parte del siglo XX (y algunos otros momentos de la historia coreana), las artes tradicionales han estado en cierto sentido asediadas. La colonización japonesa, seguida por la división del país en Norte y Sur, la guerra civil y décadas de una dictadura militar represiva han provocado con frecuencia el auge de algunos elementos de identidad nacional que a menudo han sido también rechazados. Al estar tan vinculadas a la imagen nacional, las artes tradicionales se vieron a menudo afectadas por estos avatares. Tanto la censura como el patrocinio estatal de las artes y la influencia de la economía de mercado han afectado en distinta medida el papel y el desarrollo de las artes tradicionales.

Aunque las artes tradicionales hayan funcionado como una importante fuente de inspiración para los cineastas del siglo XX y principios del XXI, es importante recordar que no se ha tratado siempre de una fuente estable. Al mismo tiempo, la reconstrucción del país tras la Guerra de Corea, la campaña de industrialización y modernización que tuvo lugar a nivel nacional bajo el Gobierno militar, y la creciente apertura de Corea a las corrientes culturales mundiales se traduce en que muchos de los realizadores actuales han estado mucho más sometidos a la influencia de los *westerns* u otras películas y productos culturales asiáticos que a la de sus propias obras de arte tradicionales.

De todas formas, una mirada en la forma en que los cineastas coreanos han tomado prestado, han adaptado o, en cualquier caso, han sido influenciados por las artes tradicionales de su país natal puede ayudarnos a comprender la naturaleza del cine coreano y cómo encaja dentro de los grandes movimientos artísticos del último siglo. Antes de analizar en detalle de qué manera han inspirado las artes tradicionales a los realizadores coreanos, hagamos un repaso de las tendencias históricas y culturales que han conformado el arte coreano.

El desarrollo de las artes tradicionales en Corea

Al analizar paso a paso la historia del arte coreano, uno enseguida se da cuenta de la importancia de la influencia de China. Indiscutido centro económico, cultural y político del Este asiático durante muchos siglos, es quizá de esperar que las formas artísticas chinas hayan servido a menudo como el "tema" sobre el que los artistas coreanos realizaban sus "variaciones". Para las clases altas y para aquellos vinculados a la corte en especial –que incluso después de la creación del sistema de escritura *hangul* en el siglo XV continuaron hablando y escribiendo en chino, ya que lo consideraban un idioma más "elevado"– la influencia fue especialmente fuerte.

También la religión y la filosofía sirvieron como conductos a través de los cuales la cultura y el pensamiento chinos fluían hacia Corea. El budismo se introdujo en Corea a través de China en el siglo IV (doscientos años antes de que diera el salto a Japón), extendiéndose sobre todo entre los siglos XI y XV. La versión budista que primeramente conocieron los coreanos se había modificado significativamente de sus orígenes indios, ya que sobre ella ejercía en especial una gran influencia el taoísmo chino. Por lo tanto, el budismo supuso una de las vías a través de las cuales los coreanos entraron en contacto con las tradiciones artístico-culturales chinas. Copias que han llegado hasta nuestros días de las primeras pinturas budistas coreanas muestran una gran similitud con las chinas, y ciertas formas de danza ritual budista tienen también un origen chino.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que las tradiciones y obras de arte budistas sufrieron nuevas transformaciones dentro de la misma Corea. Especialmente, en lo que se refiere a ciertos aspectos del chamanismo coreano, que fueron absorbidos por las prácticas y el sistema de creencias de los budistas coreanos. (Por cierto, las tradiciones budistas coreanas son la base de un gran número de películas coreanas sobre el budismo, realizadas por directores tan conocidos como Shin Sang-ok, Kim Ki-young, Im Kwon-taek, Kim Soo-yong, Bae Chang-ho, Park Chul-soo, Jang Sun-woo, Bae Yong-gyun o Kim Ki-duk. De hecho, Corea cuenta con una de las tradiciones de cine budista más ricas de Asia).

Durante la dinastía Joseon (1392-1910) se eliminó el budismo como la religión oficial del Estado y fue reemplazado por el neo-confucianismo –que, técnicamente, no es una religión pero que servía como visión filosófica del mundo y modelo para vivir cada uno su vida–. Concebido y desarrollado en China, la enseñanza del neo-confucianismo serviría para acelerar el interés por la cultura china. En el campo de las artes, el neo-confucianismo supuso una especie de fuerza rectora. Fomentó la contención, la precisión y la mesura, centrándose en el mundo natural y quitando énfasis al humano.

Mientras tanto, paralelo al desarrollo de las formas artísticas influenciadas por el arte chino, continuaba la práctica del arte popular autóctono, especialmente en las áreas rurales y entre las clases bajas. Tanto las óperas populares como el *pansori* –que puede verse en varias de las obras más importantes de Im Kwon-taek, entre ellas **Sopyonje** (1993) y **Chunhyang** (2000)–, la música autóctona, la pintura popular o la danza jugaban un papel importante dentro de la cultura en general. Sin embargo, dichas formas de arte no tenían acceso a la generosidad del estado ni a los recursos de las clases altas, por lo que su desarrollo adquirió rumbos diferentes a los de aquellas artes que disfrutaban del estatus de prestigio.

Había un área en el que los artesanos coreanos adquirieron un nivel de excelencia tal que se reconocía sobrepasaba el de la misma China, y era precisamente en cerámica. Aunque desarrollada originalmente en China, durante la dinastía Goryeo (918-1392) la cerámica celadón alcanzó un nivel de sofisticación y belleza sin igual en el resto del mundo. Creadas mediante el uso de unas técnicas y una tecnología locales enteramente originales, estas obras de arte pueden considerarse de alguna manera como escultura y han formado la base de una industria que ha sobrevivido hasta nuestros días. Sin embargo, el arte de la cerámica coreana recibió un duro revés durante las invasiones japonesas del siglo XVI, durante las cuales muchos de los ceramistas más importantes fueron secuestrados y llevados a Japón. Aún hoy en día, muchos de los artesanos más importantes en el campo de la cerámica japonesa provienen de aquellos ceramistas coreanos secuestrados.

En el siglo XVIII tuvo lugar un cambio importante para las artes cuando el poder y la influencia de China, obviamente en declive, animó a los artistas a desviarse de forma cada vez más radical de los prototipos chinos. La difusión de una nueva filosofía conocida como *Sirhak* o Conocimiento Práctico animó también a los intelectuales a considerar un enfoque más práctico de la vida y el arte. Fue un periodo durante el cual la originalidad coreana se hizo valer más que nunca, y es también la época en que vivieron algunos de los artistas coreanos más famosos. En pintura, por ejemplo, Kim Hong-do (1745-1806) y Shin Yun-bok (1758-?) fueron pioneros de una nueva forma de pintura de género centrada en las actividades diarias de sujetos tanto de la clase alta como de la baja.

Si el desarrollo político chino en el siglo XVIII trajo consigo indirectamente la innovación de las artes tradicionales coreanas, las relaciones con Japón en los siglos XIX y XX tuvieron justo el efecto contrario. En un proceso que iría adquiriendo velocidad a partir del asesinato hacia 1890 de la reina Myeongseong, Japón empezó a ejercer una influencia y un control cada vez mayores sobre la vecina Corea hasta absorberla formalmente como colonia en 1910.

Los nuevos gobernantes de Corea trataron de colocar al país dentro de la órbita del "Gran Japón" y, por lo tanto, suprimieron e incluso prohibieron muchos de los aspectos de la cultura autóctona coreana. Durante la invasión japonesa de China en 1937 y el estallido de la Segunda Guerra Mundial, se había prohibido incluso el uso de la lengua coreana en numerosos ámbitos y se obligaba a los coreanos a adoptar nombres japoneses. Huelga decir que los artistas de esta época que seguían practicando las artes tradicionales coreanas se enfrentaban a menudo a obstáculos insalvables.

Recuperada la independencia de Japón en 1945, Corea se dividió en dos estados, Corea del Norte y Corea del Sur, que entrarían en guerra en 1950. La destrucción resultante de la contienda fue intensa (Seúl cambió de manos cuatro veces durante el conflicto), lo que supuso la necesidad de reconstruir gran parte del país tras la firma del armisticio en 1953. El efecto combinado de la destrucción junto con la campaña de industrialización promovida por el gobierno militar de Park Chung-hee (que tomó el poder con un golpe de Estado en 1961) fue que Corea experimentaría uno de los periodos de modernización más rápidos que han tenido lugar en un país en las últimas cinco décadas. Finalizada su transformación, Corea del Sur llegaría a ser el 11° país del mundo en PIB, disfrutando de una democracia efervescente y una economía dinámica, pero habían desaparecido la mayoría de las señales físicas de la "vieja" Corea.

La situación del arte tradicional en el último medio siglo podría definirse como mixta. Por un lado, el resurgir de sentimientos nacionalistas tras la independencia trajo consigo un interés creciente en las raíces culturales coreanas, y el Gobierno empezó a ofrecer ayuda material para las artes. Esta ayuda consistía, por ejemplo, en la financiación de escuelas y programas de arte, y la creación del programa del Tesoro Nacional Intangible (diseñado según el modelo japonés), que ofrece a los mejores profesionales de un determinado arte un salario anual en pago a su trabajo.

Al mismo tiempo, sin embargo, el riguroso esfuerzo de Corea por modernizarse cambió el contexto en que se practicaban las artes tradicionales (aunque hay que admitir que esto había empezado a ocurrir ya bajo la colonización japonesa). Expresiones artísticas con siglos de antigüedad tenían que encontrar ahora un nuevo espacio dentro de una sociedad moderna que tendía a valorar lo nuevo mucho más que

lo viejo. La modernización de las áreas rurales llevada a cabo por el Gobierno en los años 70 –que ahora desprecian algunos como el "asfaltado del campo"– tuvo como resultado un aún mayor distanciamiento entre las artes y los ámbitos en que originalmente se practicaban.

En la Corea actual, las artes tradicionales siguen estudiándose en su forma original, principalmente por estudiantes universitarios o en institutos de enseñanza públicos o privados. Han servido también como importante fuente de inspiración para artistas dedicados a la pintura moderna, la música, la danza, el teatro, etc. En los siguientes apartados, divididos según las distintas disciplinas, veremos de qué manera han bebido también de estas fuentes los cineastas coreanos.

La música coreana

La presencia en el cine coreano de canciones y música tradicionales se remonta incluso al cine mudo. **Arirang** (1926), de Na Woon-gyu, ahora perdida pero considerada la primera obra maestra del cine coreano, se centra en muchos aspectos en la canción popular más famosa de Corea. Existente originalmente en distintas variantes por toda Corea, se le compuso una nueva música y un cantante la interpretaba en vivo y en directo varias veces a lo largo de la proyección de la película. Es significativo que el propio Na rescribiera la letra de forma que evocara con fuerza el sentimiento de frustración de los coreanos bajo el colonialismo japonés (p.ej., *"¿Cómo perdimos nuestra tierra fértil? / ¿Cómo nos convertimos en mendigos?"*). En última instancia, la película se convirtió en una piedra de toque para el movimiento nacionalista coreano, y la versión de la canción que más se escucha hoy en día es precisamente la de la película.

Sin embargo, canciones como "Arirang" no fueron el único tipo de música folclórica que hizo su aparición tanto en películas clásicas como contemporáneas. El *pansori* es un tipo de ópera popular originario del sudoeste de Corea que interpreta un único cantante con un abanico y un acompañante que toca el tambor. Aunque originalmente había 12 *madangs* diferentes (historias musicadas completas) que se interpretaban regularmente y que se transmitían oralmente de generación en generación, actualmente sólo existen cinco. De estas, las más conocidas están basadas en famosos cuentos populares coreanos: *Chunhyang-ga* (sobre la hija de una *gisaeng* que se casa con un noble) y *Simcheong-ga* (sobre una hija que se sacrifica por devolverle la vista a su padre). Sus interpretaciones, que alcanzaron la cima de la popularidad en el siglo XIX, se llevaban a cabo sin ningún corte y podían durar hasta ocho horas.

Los tonos tristes y roncos de los solistas del *pansori* han servido a menudo a los realizadores coreanos como un telón de fondo evocador para sus películas de época. Sin embargo, no ha habido nadie como el veterano director Im Kwon-taek para mostrar esta particular forma de música. Nacido en 1936, Im se especializó como director de cine de género en los años 60 y 70 antes de decidir enfocar su obra hacia la cultura, el arte y la historia tradicionales coreanos (y, como tal, ocupa un lugar destacado en este ensayo).

En 1993 Im dirigió una película sobre unos hermanos que aprendían *pansori* de su dominante padre. **Sopyonje** se concibió como un proyecto a pequeña escala pero, una vez estrenado, se convirtió en todo un fenómeno social, llegando a establecer un nuevo récord de taquilla con un millón de entradas vendidas en Seúl. Una amplia cobertura de la prensa ayudó también a revivir el interés por el propio *pansori*.

Sin embargo, incluso más que la propia **Sopyonje**, fue **Chunhyang** (2000), también de Im –una película comparativamente poco vista en su país–, la que más se inspiró en el género *pansori*. Se ha escrito mucho sobre la transposición por parte de los directores japoneses de las convenciones del teatro *kabuki* o *noh* a sus películas. Y, aunque este tipo de préstamos ha sido mucho menos común en el cine coreano, en el que ha predominado la estética realista, **Chunhyang** representa una auténtica combinación de la interpretación del *pansori* y el largometraje.

Aunque eliminado de la versión de la película que se proyectó en el extranjero, la versión original de **Chunhyang** comienza en el Seúl actual con el público entrando en fila en un teatro. Un cantante de *pansori* se presenta al público y, cuando empieza a cantar, la pantalla nos transporta a un escenario de época y se inicia la historia. La mezcla que Im hace de imagen y música, y su incorporación de los ritmos del *pansori* al desarrollo de la historia introducen una vertiente experimental en la riqueza del material visual y el escenario tradicional.

Todos los ejemplos anteriores tienen que ver con el uso de la música folclórica (*minsogak*) en el cine coreano, aunque también existe una fuerte tradición de la música cortesana (*jeongak*). Con un ritmo más lento que la música folclórica, que según se dice se basa en el tempo del latido del corazón, la música cortesana se estructura alrededor del tempo de la respiración. Los instrumentos de cuerda y viento se fabrican de seda y bambú (no se utiliza ningún metal), lo que da como resultado un sonido

más suave y meditativo. Al igual que en la música folclórica, como es el caso del *pansori*, y, de hecho, también en el arte dramático, la improvisación es la norma (quizás se pueda establecer aquí un paralelismo con la tendencia que los directores de cine coreanos tienen hacia la improvisación en el plató, en comparación a la forma de trabajo más estrictamente planificado que predomina en la industria del cine americano y japonés).

Aunque la música cortesana aparece en la banda sonora de un gran número de películas coreanas, son relativamente pocas las que se centran explícitamente en la música. Una excepción a tener en cuenta es **The Gate** (*Mun*, 1977), del veterano maestro Yoo Hyen-mok, más conocido por su clásico de 1960 **The Aimless Bullet** (*Obaltan*). La película se centra en un ingeniero que vuelve a Corea tras la misteriosa muerte de su padre, un intérprete de música cortesana de reconocido talento. En busca de respuestas, va al Monte Halla y conoce a la hija de un famoso intérprete de *gayageum*. Aunque no es una de las obras más famosas de Yu, supone un análisis serio del patrimonio musical coreano.

La presencia más habitual de la música cortesana en las películas coreanas se da, quizás, a través de la figura de la *gisaeng*. Más o menos el equivalente coreano de la *geisha* japonesa, las *gisaengs* aparecen por primera vez en la dinastía Goryeo, siendo educadas en las bellas artes y la literatura para el beneficio de sus aristocráticos clientes. Se han adaptado al cine varias historias conocidas de *gisaengs*, siendo la más famosa la del personaje real de Hwang Jin-yi, que vivió en el siglo XVI. El personaje ficticio de Chunhyang es también hija de una *gisaeng* a la que se ve a menudo tocando el *gayageum* en las numerosas adaptaciones cinematográficas de la obra.

El teatro y la danza coreanos

El teatro y la danza coreanos se originaron en diversos ámbitos, incluyendo las interpretaciones cortesanas, las fiestas populares, las ceremonias budistas o los ritos chamanistas. Las danzas cortesanas tradicionales estaban dirigidas al entretenimiento de la familia real o de dignatarios en visita, y normalmente se dividen en las categorías *hyangak jeongjae* (danzas cortesanas autóctonas) y *dangak jeongjae* (danzas cortesanas de origen chino) –aunque la frontera entre ambas empezó a desdibujarse ya a finales de la era Chosun–. Estas danzas, algo solemnes y sobrias, se planificaban y coreografiaban al detalle, y las mujeres que las interpretaban solían llevar extensiones en las mangas para acentuar sus movimientos. Por el contrario, los bailes folclóricos, fuertemente influenciados por las danzas de las ceremonias chamanistas y otras ceremonias tradicionales, presentaban pasos sencillos que se interpretaban de manera improvisada.

Enfocado más hacia la interpretación que al mismo dramatismo, el teatro tradicional coreano se caracteriza por la improvisación, la participación del público y el humor. El baile de máscaras (*talchum*) sigue siendo la forma más conocida e influyente de teatro coreano aparte de la mencionada ópera popular *pansori*. Aunque el carácter específico del baile de máscaras variaba considerablemente de región en región, sus interpretaciones eran conocidas por su fuerte componente satírico, y ofrecía a menudo una válvula de escape para los sentimientos de frustración de las clases bajas hacia la nobleza. Sus intérpretes, que gracias a la elaborada construcción de las máscaras gozaban de un cierto grado de anonimato, eran especialmente conocidos por sus sátiras de monjes libertinos y el "clásico" triángulo aristocrático de marido, mujer y concubina.

Se puede apreciar la intensidad de la carga política de dichas interpretaciones en una escena de **Surrogate Mother** (*Sibaji*, 1986), de Im Kwon-taek, en la que el personaje principal, interpretado por Kang Suyeon, observa a escondidas cómo los bailarines enmascarados satirizan la nobleza. Embarazada de nueve meses, ya le habían advertido de que, por el bien del niño que estaba aún por nacer, no viera la función (*"La familia Shin no desea que el niño sea testigo de un baile de máscaras"*). En la película, que gira en torno a la crueldad de la nobleza hacia las clases bajas, sobresale esta escena por la magnífica descripción que hace de la furia apenas disimulada que los plebeyos sentían hacia sus caciques.

Por cierto, en los años 70, los bailes de máscaras fueron objeto de un renovado interés por parte de estudiantes e intelectuales, que llevaron a cabo sus propias actuaciones como una forma de protesta contra el Gobierno militar. Los críticos de la época, tales como el poeta Kim Ji-ha, encontraron paralelismos entre las obras del realizador soviético Sergei Eisenstein y el teatro tradicional coreano.

El director Jang Sun-woo, entre otros, estuvo muy implicado en la organización de dichas actuaciones antes de entrar en la industria cinematográfica, y escribió incluso una obra temprana de crítica cinematográfica titulada "*Pansori* and Cinema". En una entrevista con Davide Cazzaro, Jang afirma que tanto el *talchum* como una forma de teatro vinculada al mismo, el *madang-geuk*, le sirvieron de modelo para sus dos primeras películas: **Seoul Jesus** (*Seoul Hwangje*, 1986) y **The Age of Success** (*Songgong sidae*, 1988).

Más recientemente, **The King and the Clown** (*Wang-ui namja*; Lee Jun-ik, 2006), récord de taquilla, se ha hecho eco también de las formas de teatro tradicionales coreanas. La película gira en torno a un grupo de intérpretes que son llevados encadenados a juicio por satirizar al rey y a su concubina, y que, tras ganar el favor del rey, aceptan residir en palacio. La película se basó en una conocida obra de teatro, *Yi*, que, a su vez, se inspiró en un breve pasaje histórico que dejó escrito el intérprete favorito (Gonggil, interpretado por el ídolo adolescente Lee Jun-ki) del rey loco Yonsan. Las interesantísimas interpretaciones teatrales escenificadas en la película ofrecían un modelo interesante de cómo se pueden traspasar con éxito las formas artísticas tradicionales coreanas al cine de masas.

La pintura coreana

La pintura coreana y, en especial, la pintura paisajista, apareció por primera vez como una forma de arte por derecho propio durante la dinastía Goryeo (918-1392). Muy influenciada por los magníficos paisajes pintados por los artistas chinos durante la dinastía Song (960-1279), los pintores coreanos produjeron una extensa obra, aunque, desgraciadamente, es comparativamente escasa la que ha llegado hasta nuestros días. Al igual que en China y Japón, más que la figura o los acontecimientos humanos, eran los escenarios naturales los que servían de inspiración para la mayoría de las pinturas. Esto tiene su razón de ser en la creencia de que la naturaleza, como entidad sagrada, representaba un plano espiritual superior y, por lo tanto, suponía un tema más adecuado e intelectualmente estimulante para el artista erudito. La mayoría de las pinturas se realizaban en tinta sobre papel de morera o seda.

A pesar de que las primeras pinturas coreanas de paisajes tienen mucho en común con las chinas, se caracterizan por unos colores más vivos, un manejo del pincel más libre y cierto grado de humor. A medida que pasaba el tiempo, surgirían principalmente dos movimientos en el seno de la pintura paisajista coreana: uno dirigido por el artista de la corte del siglo XV An Gyeon, que se apartó de las normas de la dinastía Song de forma audaz e innovadora, y que sirvió de modelo para futuras generaciones de artistas coreanos; y los llamados paisajes de "visión real" pintados por Jeong Seon en el siglo XVIII. Los paisajes de visión real fueron más allá de la naturaleza esencialmente abstracta de muchas de las anteriores obras y representaban lugares reales haciendo hincapié en su "realismo".

Mientras tanto, en los siglos XVII y XVIII alcanzaba nuevas cotas una forma más antigua de pintura inconfundiblemente coreana practicada por las clases más bajas. Este tipo de pintura popular (*minhwa* en coreano) solía hacerse por encargo para sus clientes de clase alta o baja, de una sola sesión y, a menudo, en fiestas. Las pinturas representaban animales u objetos estilizados que encerraban un determinado sig-

nificado simbólico (como, por ejemplo, el tigre, que representaba el poder; o la carpa, que representa el éxito), y se colgaban en las casas de los clientes. Las pinturas *minhwa* sobre papel o, como detalle decorativo, sobre objetos, se utilizan a menudo como atrezo en las películas de época, como es el caso de **Forbidden Quest** (*Eumranseosaeng*, 2006), de Kim Dae-woo. Este característico estilo visual ha dejado también sentir su influencia en la obra de numerosos animadores independientes coreanos.

En el siglo XVIII, también la pintura de género había alcanzado todo su esplendor gracias a la aparición de Kim Hong-do y Shin Yun-bok, conocidos sobre todo por sus escenas de escuelas rurales y pueblos (en el caso del primero), así como por representaciones más escandalosas de los encuentros de hombres de la clase alta con concubinas o *gisaengs* en lugares apartados (en el caso del segundo).

La obra de Shin Yun-bok ha inspirado, al menos en parte, una película actual que conjuga la imaginería tradicional con una sensibilidad más moderna (u occidental). **Untold Scandal** (*Joseon namnyeo sangyeoljisa*, 2003), de E J-yong, es una adaptación de *Las amistades peligrosas*, de Choderlos de Laclos, ambientada en la Corea del siglo XVIII. Según el director, empezó a desarrollar la idea de dicha obra a partir de una visión que tuvo de gente vestida con el tradicional *hanbok*, pero acompañada de música clásica occidental. El diario de Valmont en la novela original francesa se sustituye aquí por una serie de pinturas eróticas que, aunque mucho más explícitas que las de Shin, reflejan sin embargo su influencia.

Untold Scandal

De todas formas, el director coreano que ha tratado el tema de la pintura tradicional de forma más directa es Im Kwon-taek. **Ebrio de mujeres y pintura** (*Chihwaseon*, 2002) es una película basada en la vida y obra de Jang Seung-eop, un artista del siglo XIX con un enorme talento que algunos estudiosos comparan con Kim Hong-do y Shin Yun-bok. Sólo se ha conservado una mínima parte de su obra, y es poco lo que se sabe de la vida de Jang aparte del hecho de que es un caso singular de pintor de clase baja que llegó a ocupar un puesto de categoría en la corte real, y de que, por lo visto, tenía una gran predilección por las mujeres y la bebida. Esto dio a Im carta blanca para representar la vida del artista como quisiera, insertando elementos autobiográficos y reflexiones acerca de la naturaleza del arte y la sociedad.

La escena que abre la película (y muchas a continuación) se centra en el mismo acto de pintar: un pincel que se desliza por un trozo de papel en blanco a enorme velocidad, creando imágenes maravillosas. El contraste con el método para pintar ensalzado por los neoconfucionistas es claro: en esta película, el acto creativo no es un vehículo para el pensamiento abstracto y la reflexión, sino más bien una expiación romántica de los demonios. Aunque nunca sabremos hasta qué punto esto refleja las experiencias vividas por el verdadero Jang Seung-eop, el trabajo de Im recalca el hecho de que para finales del siglo XIX, mientras el Estado coreano estaba casi al borde de su desmoronamiento, también los modelos y tradiciones artísticos del pasado estaban perdiendo su poder. En unas pocas décadas, el arte al estilo occidental inundaría Corea, enfrentando a los artistas locales a un nuevo reto: cómo situar la pintura coreana dentro del nuevo universo artístico sin perder su propia identidad.

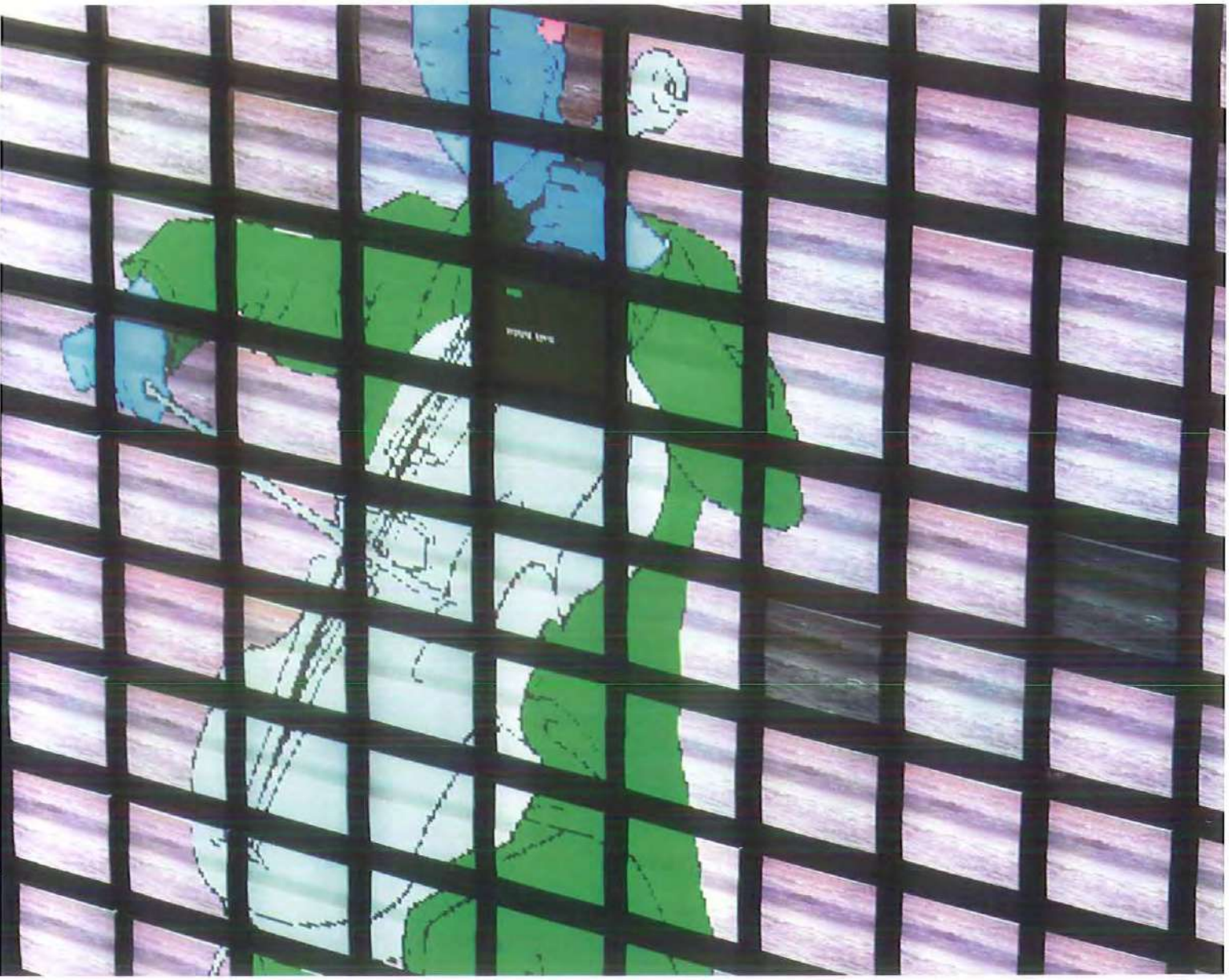
Al final de la película de Im, Jang Seung-eop se encuentra junto a un horno donde se está cociendo cerámica. La escena nos trae a la memoria la edad dorada de la cerámica celadón coreana y sus logros sin igual en ningún otro país de la época –Im hace también una referencia a la cerámica celadón coreana en su película de 1978 **The Genealogy** (*Jokbo*), ambientada en los tiempos más oscuros del periodo colonial japonés–. Jang pinta por última vez sobre una pieza de cerámica antes de arrastrarse él mismo dentro del horno. Aunque se trata de un final sobrio para la vida de un hombre, es un final que –dejando a un lado el desalentador momento histórico– evoca el arte coreano en todo su pasado y presente esplendor.

Ebrio de mujeres y pintura

Impresiones sobre la escena artística contemporánea coreana

Daniel García Andújar

Samsung, L.G., Semicon, Hyundai, Daewoo, Kya... eta beste hainbesteren herrialdea Seul, Pusan edo Kwangjuko arte garaikideko bienalen herrialdea da, baita Nam June Paik, Lee Bul, Suh Do-ho edo Kim Soo-jaren sorterria ere. Hego Koreako arte-merkatua nabarmen handitu zen 90eko urteetako burbuilak eragindako hazkunde ekonomikoaren ondoren eta, harrez geroztik, bertako artista asko nazioartean ezagutzera eman ziren. Sareko proiektuek hainbat proposamen biltzen dituzte, OhmyNews adibidez; honen bidez, hiritar bakoitza erreportari bihurtzen da, eta ez da, ez, harritzekoa, bertako populazioaren ehuneko 75ak banda zabala duela kontuan hartuta.



Videoinstalación de Nam June Paik

Intentar una aproximación a los procesos artísticos que se viven en Corea del Sur no puede hacerse sin una reseña explícita al trabajo de su referente más importante en Occidente. La proyección del artista Nam June Paik en el arte del siglo XX es innegable. Las exploraciones artísticas iniciales de Paik en el terreno de los medios de comunicación de masas, y en concreto del vídeo y la televisión, han contribuido de manera notable a extender el potencial artístico de estos en la esfera del arte.

En su primera exposición en solitario en 1963, *Exposition of Music-Electronic Television*, celebrada en la Galerie Parnass de Wuppertal, Alemania, presentaba aparatos de televisión dispersados por toda la sala y colocados en los laterales y al revés, que habían sido alterados por el artista para distorsionar la recepción de las transmisiones. Mediante gran número de instalaciones, vídeos, emisiones globales de televisión, películas y *performances*, Nam June Paik ha logrado modificar nuestra percepción de la imagen temporal en el arte contemporáneo y su trabajo ha jugado un papel importantísimo en la introducción y aceptación de la imagen electrónica en movimiento y en relación de los espectadores con estos medios.

Nam June Paik, desaparecido recientemente, ha sido una figura clave en la esfera internacional y un punto de inflexión generacional importante para el contexto artístico coreano. Paik es un referente que traza un perfecto puente entre generaciones y su figura funciona como embajador del arte coreano contemporáneo en el mundo occidental. Su presencia es más que referencial, como puede observarse en el Seoul Museum of Art, y su memoria será preservada perfectamente desde el Nam June Paik Museum, donde se están comenzando a explorar aspectos importantes de la pedagogía y didáctica del arte contemporáneo. Su especial visión sobre el uso de las tecnologías de información y comunicación (fue uno de los primeros en usar el término *"telecommunication superhighway"*) es usada referencialmente y funciona como articulación e hilo conductor para las nuevas generaciones de artistas coreanos, y no solamente por estos, ya que la figura de Paik ha sido utilizada como una especie de icono de una Corea del Sur sofisticada y tecnológicamente avanzada.

La orilla asiática del Pacífico es la región que ha registrado el mayor crecimiento económico del mundo en los últimos treinta años. Con el triunfo de la democracia en 1987, Corea del Sur ha experimentado un crecimiento industrial y económico impresionante, llegando a lograr un lugar privilegiado entre los países más desarrollados del planeta. En aquellos momentos tumultuosos de emancipación democrática surgieron con gran aceptación internacional artistas como Lee Bul, Suh Do-ho o Kim Soo-ja que fueron aceptados rápidamente por un incipiente mercado del arte global. En estos momentos el relato de aquellos años 80 continúa en las pinturas autobiográficas del artista Kim Jung-hun.

Corea del Sur es un país moderno, avanzado y evolucionado, que mantiene una economía de vanguardia, y puede competir a escala global con cualquier país occidental. Su capacidad para exportar tecnología moderna y de calidad es indiscutible, y sin duda toda esa eficiencia y competitividad está permitiendo a la sociedad surcoreana una gran solvencia para hacer frente a profundas transformaciones sociales y culturales. Esto choca estrepitosamente con la situación en el Norte: la economía de Corea del Sur es 23 veces más grande que la del Norte y sus gastos de defensa son siete veces más grandes.

La crisis de mediados de los 90 supuso un verdadero *shock*, con episodios como el hundimiento de todo un símbolo, el grupo Daewoo, o el aborto de macroproyectos como el edificio de Frank Gehry que sería la sede del Museo Samsung. Una vez superado este paréntesis la rápida evolución de la economía coreana continúa transformando la realidad cultural y social del país. Esto ha permitido, en estas dos últimas décadas, a toda una nueva generación de surcoreanos abrir sus referentes culturales buscando formación en las principales ciudades europeas y norteamericanas, acelerando ciertos procesos globalizadores. Seúl, Pusan, Kwangju, Daegu, son sin duda grandes complejos metropolitanos, donde se concentra la gran parte de los cerca de 49 millones de surcoreanos, pero no son precisamente ciudades cosmopolitas. Este aspecto está cambiando rápidamente, al menos en lo que respecta a la escena cultural, que se muestra cada vez más globalizada. En Corea del Sur, como en el resto del planeta, en este caso coincidiendo con los años pares, en las ciudades de Seúl, Pusan o Kwangju se celebran bienales de arte contemporáneo con cifras de público que sobrepasan las citas más prestigiosas en Europa.

En la gran metrópoli que es Seúl, el cambio es constante, complejo y heterogéneo en una ciudad llena de contrastes donde emergen y se entrecruzan las estructuras financiadas por poderosas fundaciones pertenecientes a las corporaciones de la nueva industria coreana y los espacios más radicalmente alternativos. Un sofisticado entramado de infraestructuras e instituciones artísticas y culturales que dinamizan la ciudad desde barrios como Pyungchang-Dong, donde en la ladera del monte Bukak, una zona rica y muy esponjada en una ciudad muy compacta, se distribuyen impresionantes galerías privadas, algunas de mayor tamaño que muchos museos europeos.

Allí encontraremos a la flor y nata del boyante coleccionismo asiático. El mercado del arte en Corea se amplió en base al crecimiento económico de la burbuja en los años 90 y los artistas jóvenes comenzaron a ser introducidos en la escena internacional del arte. Kim Soo-ja, Lee Bul, Choi Jung-wha, Yook Geun-byung, Kim Young-jin y Cho Duk-hyun comenzaron a ser muy conocidos para la audiencias internacionales. Se comenta que ahora se está moviendo mucho más dinero que antes de la crisis de mitad de los 90. Si juzgamos por el tamaño de algunas galerías comerciales, no tenemos duda de ello. Las poderosas Gana Arte Center, Sejul Gallery, Kimi o Seoul Auction comparten barrio con interesantes espacios alternativos como Total Art Museum (aquí lo alternativo no atiende a la misma valoración que haríamos en un contexto europeo, ya que muchas instituciones que se denominan "alternativas" se ubican en modernos edificios diseñados por famosos arquitectos y gozan de presupuestos holgados, y hacen referencia, más bien, a cierta independencia frente a organismos oficiales del Estado o la municipalidad metropolitana). En Sagan-Dong o Insa-Dong encontramos más galerías y espacios como Hyundai, una de las más antiguas de la ciudad, Gukje, PKM, Insa-Art Space o Pool, que desde 1999 viene realizando exposiciones individuales de los artistas jóvenes más interesantes. Nabi Art Center, de la poderosa compañía de telecomunicaciones SK, es conocido por su programa en nuevos medios. En la parte norte de la ciudad podemos visitar la Korea Culture and Arts Foundation, que como el resto de espacios gubernamentales muestran una programación desigual. En la parte más agitada y joven de la ciudad, en torno al área universitaria de Hongik (conocida coloquialmente como "Hongdae"), podemos encontrar espacios de gran interés como Ssamzie, con un interesante programa de residencias, o Alternative Space Loop, gran dinamizador, que son muestra de una extraña mezcla entre un modelo alternativo y corporativo muy extendido en la ciudad. Modelo que, por otro lado, está permitiendo a los artistas trasladar sus prácticas y confrontarlas con las de otros colegas, teniendo la posibilidad de viajar, estudiar o trabajar en algún momento de su carrera fuera de su país (principalmente a Europa y Estados Unidos) con financiación a través de poderosas fundaciones privadas pertenecientes a las grandes corporaciones nacionales.

A este contexto social y macroeconómico tan específico hay que añadir el hecho de que las tecnologías de información y comunicación han tenido un nivel de aceptación y de adaptación por parte de las generaciones más jóvenes que han transformado prácticamente el paisaje social y cultural de las grandes áreas metropolitanas. No olvidemos que hablamos del país de Samsung, LG Semicon, Hyundai, Daewoo, Kia, Ssangyong...

No es de extrañar que uno de los mayores experimentos de lo que denominamos Periodismo 2.0 del mundo naciera en Seúl en el año 2000. Oh Yeon-ho, un periodista de revistas, comenzó un diario digital llamado *OhmyNews* con 727 coreanos que respondieron al lema *"cada ciudadano es un reportero"*. Corea del Sur es uno de los países más conectados a la Red, con un 75% de penetración de banda ancha en el 2000, por lo que Oh Yeon-ho pensó que había hueco para un portal en Internet con actualización informativa permanente y en conversación colectiva con los lectores. Unos años más tarde *OhmyNews* se ha convertido en uno de los medios más influyentes en su país y modelo de periodismo participativo en todo el mundo. Más de 40.000 lectores han colaborado con su información, sus experiencias y opiniones en el medio digital que ha revolucionado la prensa en Corea del Sur. Los periodistas ciudadanos reciben entre 5 y 20 dólares por sus artículos, que son editados y contrastados por 38 editores profesionales. Publican alrededor de 200 informaciones diarias, de las que un 70% están escritas por los colaboradores ciudadanos. Este sería un claro ejemplo del nivel de sofisticación y cambio en las jóvenes generaciones de surcoreanos. Las iniciativas culturales y tecnológicas con un marco de representación cada vez más difuso se extienden hasta formar parte del paisaje cotidiano. Los sistemas de representación y difusión se han trasladado a redes inmateriales. Cada vez es más difícil el concepto de lo permanente y más probable el de zonas híbridas y temporales. En una ciudad como Seúl se puede palpar la contradicción de un proceso cultural necesariamente lento frente a un ritmo de desarrollo tecnológico y social frenético, es un verdadero laboratorio de los medios. Para vivirlo en todo su caos nada mejor que visitar Yonsang, el inmenso mercado de la electrónica. La práctica artística surcoreana se está alimentado, como no podía ser de otro modo, de todos estos cambios.

Young-hae Chang Heavy Industries son un claro ejemplo de ello: a caballo entre Nueva York y Seúl, han conseguido con sus secuencias de texto-imagen recuperar para la Red algunos aspectos cinematográficos y de animación que habían quedado insuficientemente explorados. En uno de sus proyectos web más conocidos, **Cunnilingus in North Korea** (junto a su **Dak0ta**), Young-hae Chang y Marc Voge ironizan sobre la dialéctica del sexo y el género en el corazón de los sistemas políticos y económicos. En esta relación advierten con sus irónicas animaciones de texto sobre el sexismo ligado al capitalismo en relación a Corea del Sur, y la igualdad sexual unida al marxismo y al comunismo en correspondencia a Corea del Norte.

La historia moderna de Corea está marcada por una serie de heridas profundas cuya mejor representación

sigue viva en la profunda llaga que parte a cuchillo la península coreana desde el Mar Amarillo al Mar del Japón. Una herida artificial e impuesta sobre el paralelo 38 tras la Segunda Guerra Mundial en 1945 y rubricada con sangre y fuego en la primera confrontación armada de la guerra fría. Una guerra no oficial entre EE.UU. y la U.R.S.S. que estableció un modelo para muchos conflictos posteriores, pero sobre todo un acontecimiento que separaría a los coreanos y los situaría en un estado de tregua permanente.

De esto habla un prometedor proyecto iniciado por la joven *curator* Nathalie Boseul Shin, **Middle Corea**, una especie de Estado imaginario, un proyecto colectivo de artistas y *curators* que opera en el espacio de ficción creado en la zona desmilitarizada (*"demilitarised zone"*: *DMZ*) entre la Corea del Norte y la del Sur. Un espacio inhabitado desde el 27 de julio de 1953, una especie de reserva vetada de 248 kilómetros de largo por 4 kilómetros de ancho (dos kilómetros a cada lado de la línea divisoria impuesta militarmente). Un paraíso ecológico que surge a partir de este proyecto imaginario, sin ideología, intacto, que sirve al colectivo para desplegar por diversos medios la idea de un espacio de reflexión utópico, "real". Forman parte del colectivo artistas como Joon Ho Jeon, Kira Kim, Tae Jung Kim, Riyas Komu, Yongbaek Lee, Ligyung, Moon Hyung-min, Sun Tag Noh, Jae Oon Rho, Yangachi…

Corea es desde su separación en dos mitades una idea que anida imborrablemente en la imaginación de todo coreano. Y estos se reparten entre la República Popular Democrática de Corea y la República de Corea, entre la Corea del Norte y la del Sur, entre el comunismo y el capitalismo, entre la generación que vio cómo las separaban y la que nació para vivir la separación, es decir, entre quienes sufrieron la guerra y quienes nacieron en la paz de la separación y la amenaza de una tregua sin desenlace definitivo. Sin duda estos sentimientos, en ocasiones encontrados, marcan las preocupaciones y el sentido de un gran número de manifestaciones artísticas de los coreanos y definen una parte importante de las prácticas artísticas de muchos de ellos.

La cuestión nacional es un argumento recurrente en un país reiteradamente invadido, con multitud de matices que aluden a distintos aspectos militares o económicos, pero absolutamente difícil de gestionar cuando apuntan a la relación entre la dominación y la subordinación en aspectos culturales. Aunque las jóvenes generaciones no son imitadoras de los valores y los mensajes del imperialismo, una gran cantidad se muestra entusiasta con los productos culturales occidentales, lo que supone cierta contradicción. Algunas élites políticas muestran cierto recelo a este tipo de amenazas a la identidad cultural nacional.

Surveillance Drama (Yangachi)

Las interesantes fotografías de Sun Tag Noh reflejan perfectamente el sentir de gran parte de la población surcoreana con respecto a las controvertidas relaciones con Estados Unidos. País aclamado en principio como libertador de la ocupación japonesa y ahora fuertemente contestado por las generaciones más jóvenes. Como Sangdon Kim, que con trabajos como el presentado en la última Bienal de Pusan de Manu Park reflejan un sentir generacional que cada vez se enuncia con mayor proyección.

Mi impresión de la escena artística surcoreana no puede desgajarse de la impresión de un occidental que desconoce la lengua y en gran parte la cultura del país asiático y sería imposible describirla con un mínimo de rigor. El panorama es vasto, vital y muy heterogéneo e inexplicablemente desconocido en un país como España a pesar de su difusión en otras naciones occidentales. No obstante, en eventos recientes como la edición de PHotoEspaña de 2006 hemos podido acceder de forma puntual al trabajo de fotógrafos como Bae Bien-U o Koo Jeong-a.

Tras cincuenta años de división, en junio del 2000 se produjo el primer contacto oficial entre las dos Coreas con un vuelo en el que el presidente Kim Dae-jung viajó con su delegación desde Seúl a Pyongyang. Cincuenta años representados en un vuelo de sólo una hora, pero toda una esperanza para muchos coreanos que como el joven artista Yangachi simbolizan con su energía, su capacidad crítica y su talento el anhelo de su generación, el de una Corea reunificada.

Golpeando en la herida

Notas sobre el nuevo cine policiaco coreano

Roberto Cueto

Koreako zinemaren industriak oso modu berezian erreproduzitu izan ditu generoko zinemaren ezaugarriak eta deigarri gertatu zaizkie Hollywoodekoei. Horrexegatik, duela gutxi mendebaldean ia ezagutzen ez ziren bertako pelikulak mundu osoko zaleek kontsumitu ohi dituzte gaur egun. Atzerrian gehienbat ekoiztu ohi diren polizi generoak, fantasiazkoak edo zientzia fikziozkoak zuzendari korearren interesa piztu dute eta modu berezian landu ohi dituzte. Hala, thriller *koreara nahasia eta zalapartatsua da eta, polizi zineman oso tipikoak diren eszenak, komisarietakoak alegia,* **Memories of Murder** *(2003) pelikulan topatu ahal izango ditugu adibidez.*

Memories of Murder: Crónica de un asesino en serie

La tradicional división entre un cine de "autor" (personal e intransferible) y de "género" (partícipe de una especie de código "comunal") se torna algo problemática cuando nos enfrentamos a cinematografías "periféricas" o "exóticas". La recepción de determinados títulos en países muy alejados de aquellos en los que se han producido nunca tiene lugar sin cierto grado de distorsión. Hablando específicamente del caso del cine coreano, Julian Stringer ha señalado la discrepancia existente entre cómo una película es presentada en Corea y *"cómo es de-generada e indigenizada en los mercados internacionales"* (1), es decir, cómo se produce cierta tendencia a individualizar y dar carta autoral a productos que en su país de origen son entendidos dentro de un contexto más amplio donde la propia noción de "género" puede ser útil. Volviendo a Stringer: *"El significado de una película coreana no es algo que está esperando a ser descubierto, no es el resultado de estrategias textuales internas que necesitan ser desentrañadas por públicos atentos e inteligentes. Más bien, el significado del cine coreano en contextos domésticos e internacionales es resultado de constantes e interminables procesos de negociación y renegociación de su propio estatus e identidad"* (2). No deja de ser llamativo que, mientras que cierta crítica coreana se lamenta de la rendición de la producción local a los modelos hollywoodienses, numerosos aficionados e interesados en el actual cine coreano lo valoran precisamente por la manera en que se aparta de los códigos narrativos imperantes en el cine americano y plantea alternativas a esa "carencia de imaginación" que en Occidente achacamos a nuestro cine. Así, una autoridad crítica como Kim Kyung-hyun señala que *"la industria cinematográfica coreana ha adaptado las convenciones y praxis de Hollywood hasta tal grado de éxito que ha terminado reproduciendo fórmulas que son atrayentes incluso para Hollywood"* (3); y es frecuente que un argumento para explicar el éxito que el cine coreano tiene en su propio país sea el de que ha sido capaz de amoldar esas imitaciones de Hollywood a gustos y ambientes locales, dejando fuera de lugar así unas prácticas de cine más independiente y personal.

Estas cuestiones resultan más llamativas si consideramos que una cinematografía casi totalmente desconocida en Occidente hasta hace unos siete u ocho años no sólo es ahora consumida por cinéfilos y aficionados de todo el mundo, sino que también ha desarrollado una serie de géneros que resultan novedosos dentro del propio contexto histórico del cine coreano: el policiaco, el fantástico o la ciencia ficción se sienten como una *"expansión en diversos géneros previamente reservados a las producciones extranjeras"* (4). Y si bien es cierto que en el cine coreano había algún que otro antecedente de películas pertenecientes a todos estos géneros (especialmente una tradición de cine fantástico), son nuevas formas de producción y representación las que pueden acercar a muchas de estas producciones al cine americano o al japonés. En cualquier caso, es precisamente a través de esa vinculación con el *blockbuster* de Hollywood o con otras tradiciones genéricas del cine americano como el espectador occidental aprende a apreciar y disfrutar de esas películas: no lamentando su mímesis de modelos importados (como hace cierta crítica desde "dentro" de Corea), sino apreciando su capacidad para desviarse de ellos a través de localismos que se entienden como genuinamente "coreanos". Y citando otra vez a Stringer: *"Todos los espectadores en todos los contextos histórico-culturales recurren a paradigmas de conocimiento con los que están familiarizados. Al mismo tiempo, es natural que los espectadores quieran extraer conclusiones sobre lo que las películas que consumen puedan decirles acerca de la sociedad que las ha producido"* (5).

Cuando nos enfrentamos a la reciente y fecunda producción de cine policiaco en Corea todas estas matizaciones son quizá más pertinentes que nunca. Cualquier espectador con un mínimo de cultura cinematográfica es consciente de la evolución y características del género en determinadas cinematografías: la estética *noir* del Hollywood clásico, el *polar* francés, el *thriller* realista americano de la década de los 70, el cine *yakuza* japonés o el policiaco cantonés... Sobre una base común –las historias criminales, delictivas y violentas– se ha desarrollado toda una amplia gama de variantes y subgéneros que, al sembrarse en determinados ambientes locales y ciertas cinematografías, han generado todo un catálogo de especificidades autóctonas: los análisis comparativos entre, por ejemplo, el cine *hard boiled* americano y sus réplicas galas o entre el cine de gánsteres yanquis y el *yakuza-eiga* son numerosos, partiendo siempre del estudio y catalogación de aquellos rasgos que distinguen a unos y otros. El modelo canónico –en este caso, el cine negro americano– es siempre un arma de doble filo: puede ser la norma a seguir, el ideal al que se aspira, pero también el síntoma del cansancio de un género, su caída en la repetición de fórmulas gastadas. Es entonces cuando surge la variante diatópica, el dialecto local capaz de enriquecer con su nuevo y sorprendente vocabulario las más trilladas expectativas del espectador.

¿Podemos hablar entonces de un "*noir* coreano"? ¿Se pueden trazar constantes, ambientes, tramas y personajes que no serían trasplantables a cualquier otro escenario o cinematografía? La estructura argumental profunda de muchas de las numerosas cintas pertenecientes al género que ha producido Corea en los últimos ocho años parten, en realidad, de esque-

mas bien conocidos por públicos de todo el mundo: relatos sobre la ascensión y caída de un gánster –**A Dirty Carnival** (*Biyeolhan geori*; Yu Ha, 2006)–, enfrentamientos entre policías y traficantes de drogas –**Some** (Chang Yoon-hyun, 2004)–, asesinos en serie que actúan bajo la lluvia –**Tell Me Something** (*Telmisseomding*; Chang Yoon-hyun, 1999), **H** (Lee Jong-hyuk, 2002), **Public Enemy** (*Gonggongui jeog*; Kang Woo-suk, 2002)–, *buddy movies* sobre poli y delincuente que terminan por hacerse amigos –**Les formidables** (*Gang-jeok*; Cho Min-ho, 2006)–, complots terroristas para provocar asesinatos en masa –**Shiri** (*Swiri*; Kang Je-gyu, 1999), **Tube** (Baek Woon-hak, 2003)–, espías y dobles agentes de Corea del Norte –**Doble agente** (*Ijun gancheob*; Kim Hyeon-jeong, 2003)–, crónicas de delincuencia callejera –**Die Bad** (*Jukgeona hokeun nabbeugeona*; Ryoo Seung-wan, 2000)–, historias de un duro policía que venga la muerte de su mejor amigo en una ciudad dominada por los gánsteres –**The City of Violence** (*Jjakpae*; Ryoo Seung-wan, 2006)–, una trama llena de sorpresas en torno a la posesión del botín obtenido en el atraco a un banco –**The Big Swindle** (*Beomjweui jaeguseong*; Choi Dong-hun, 2004)–, *thrillers* eróticos con atractivas mujeres sospechosas de asesinato –**Scarlett Letter** (*Juhong geulshi*; Daniel H. Byun, 2004)–... Nada que no hayamos visto ya cientos de veces.

Sin embargo, si lo importante es siempre cómo se cuenta y no lo que se cuenta, es ahí donde podemos rastrear los verdaderos atractivos y características autóctonas de un policiaco coreano que quizá no es tan sofisticado y estilizado como sus otros homólogos asiáticos (Hong Kong y Japón), ni participa de su serenidad ritual. O, en todo caso, se trata de un rito más primitivo e instintivo, más anclado en la realidad cotidiana, más pegado al suelo. Si el *thriller* japonés abunda en silencios y gestos meditados o el hongkonés se caracteriza por su sentido coreográfico, el coreano es bullicioso, desordenado, ruidoso, vocinglero e imprevisible. Las cinematografías locales que se acercaban al *noir* sabían sacarle partido a escenarios propios que terminaban por convertirse en decorados genérico-rituales: los interiores y exteriores en dramático claroscuro del cine clásico americano, los rascacielos neoyorquinos y las amplias avenidas de Los Ángeles, las ciudades de provincia francesas, los edificios acristalados y metalizados de Hong Kong, las paredes de papel de las viviendas japonesas... En el cine coreano la marca distintiva parece ser, precisamente, la ausencia de esos elementos autóctonos, la renuncia a fondos definidos y codificados, la constante recurrencia a espacios transicionales que no dicen nada sobre sí mismos ni sobre la sociedad de la que forman parte: callejones y patios traseros donde tienen lugar fenomenales palizas, calles atestadas y flanqueadas por rascacielos que podrían ser los de cualquier ciudad moderna, apartados lagos rodeados de suaves colinas que son las únicos testigos de brutales asesinatos, almacenes portuarios, azoteas que se abren a un horizonte de impersonales edificios, fábricas abandonadas, ciuda-

Scarlett Letter

des sin identidad propia... Podría parecer el perfecto *thriller* de la era de la globalización, ya que sus ambientes equivaldrían a los de cualquier otro lugar del mundo. Si no fuera porque ese impersonal ambiente de sociedad desarrollada entra en directo conflicto con una expresión de la violencia que parece genuinamente local y terriblemente atávica. La frecuencia con que el cine coreano muestra salvajes peleas con armas básicas y prehistóricas (bates de béisbol, palos, navajas o piedras) no puede dejar de sorprenderle a un espectador más acostumbrado a otro tipo de combates. Baste recordar las épicas batallas entre bandas de cintas como **Die Bad** y **A Dirty Carnival**, o los delirantes ballets de combate que orquesta Kim Sang-jin en **Attack the Gas Station!** (*Juyuso seubgyuksageun*, 1999) y **Kick the Moon** (*Shinlaui dalbam*, 2001), para darnos cuenta de que nos hallamos antes una cinematografía que privilegia la naturaleza instintiva del acto violento, su carácter de furia no premeditada, de rabia desfogada hasta la autodestrucción. El dolor físico que se convierte en único protagonista hasta el punto de enturbiar cualquier otra consideración en el acto de la lucha: en último término, en el *thriller* coreano el centro de atención nunca es el resultado de la lucha, ni la autosuperación del héroe, sino la herida en sí misma.

Ese protagonismo de la herida sangrante, el golpe y la patada mostrados en toda su obscenidad, va acompañado de una moralidad más que dudosa, de una descarada ausencia de ética por parte de policías y delincuentes que no puede más que provocar pasmo en espectadores acostumbrados a una serie de "normas éticas" que rijan el comportamiento de los nuevos héroes de Hollywood (los Bruce Willis, Tom Cruise y compañía). En el mejor policiaco que ha dado el cine coreano en los últimos años (y que es, a su vez, una de las grandes aportaciones al género en todo el mundo), **Memories of Murder: Crónica de un asesino en serie** (*Salinui, chueok*; Bong Joon-ho, 2003), las palizas a los sospechosos arrestados y el falseamiento de pruebas por parte del protagonista adquieren el rango de hecho cotidiano y frecuente en una investigación policial. La evidente crítica a un enfermo sistema represivo –el film transcurre en los 80, en la época de la dictadura militar– queda, sin embargo, enturbiada por la obvia empatía que el relato establece con ese atribulado protagonista a la búsqueda de un espectral asesino en serie. Un simple detalle resume a la perfección la ambigua respuesta que gran parte del *thriller* coreano suscita en los espectadores ajenos a sus códigos y contextos: uno de los policías del equipo investigador acostumbra a patear a los sospechosos para hacerles hablar, pero en un momento de la historia ha de serle amputado un pie tras verse involucrado en una pelea; cuando su superior recibe la noticia, mira melancólico el zapato con el que su compañero acostumbraba a dar patadas a indefensos detenidos... El momento establece una complicidad viril propia de géneros masculinos como el *western* o el bélico, la nostalgia por un pasado irrecuperable que es digno de John Ford, pero rodeado de un truculento humor negro que hace que nuestra identificación se vuelva incómoda, culpable.

Si hay un escenario –este sí– totalmente genuino y único en el policiaco coreano es el de sus comisarias de policía. Despachos llenos de ruidos, voces, olor a comida, desbarajuste y golpes; collejas y capones

Memories of Murder: Crónica de un asesino en serie

para ejercer el orden jerárquico; sospechosos que son desnudados y abofeteados para extraer confesiones. En la era de la "estética CSI", de los despachos *cool* e hipertecnificados que vemos en las series televisivas yanquis, las comisarías del cine coreano suponen un duro baño de realidad. Pero de nuevo la mirada crítica –la que caracterizaba, por ejemplo, al *noir* americano de los 70– se distorsiona cuando entendemos que esa humillación física y moral del sospechoso es también parte de esos rituales de "remasculinización" a los que alude Kim Kyung-hyun en su esclarecedor libro *The Remasculinization of Korean Cinema* (6). Los protagonistas de cintas como **Les formidables**, **The City of Violence, Public Enemy** o **Bloody Tie** (*Ssaeng gyeoldan*; Choi Ho, 2006) ejercen esos derechos sin sentimiento alguno de culpa, como parte de su tarea cotidiana dentro de discursos que avanzan hacia la conquista de su autoestima. Cintas como estas no tienen reparo en mostrar personajes controvertidos, capaces de actos positivos y crueles a un tiempo, con lo que se evita el maniqueísmo típico del Hollywood actual: no delatan, en definitiva, esa enfermiza obsesión por empatizar con el público que es el gran mal del cine americano contemporáneo. Pero tampoco pensemos en una mirada cínica, como la que, por ejemplo, propone Martin Scorsese cuando hace en **Infiltrados** (*The Departed*, 2006) un *remake* del film hongkonés **Juego sucio (Infernal Affairs)** (*Mou gaan dou*; Wai Keung Lau / Siu Fai Mak, 2002). Hay en estos *thrillers* coreanos una honesta afirmación de tales personajes a través de esa inevitable violencia que sufren y ejercen a partes iguales: quizá en ninguna otra cinematografía (¿tal vez la japonesa?) ha estado el héroe del policiaco tan constantemente maltratado, magullado y humillado como en la coreana. Un destino en el que están prisioneros, quizá porque son sólo síntoma de una sociedad enraizada en la violencia (o ese es, al menos, el imaginario que buena parte del cine coreano está transmitiendo al resto del mundo). Apreciamos una capacidad de presentar personajes más polidimensionales y complejos que los hijos de la corrección politica occidental porque están más cercanos a los que caracterizaron esa segunda era dorada del *noir* americano crítico y politizado que fueron los 70. Pero también es cierto que la mirada distante que adoptamos ante aquellos filmes americanos queda cortocircuitada en los coreanos por estrategias empáticas dignas del más burdo *blockbuster* yanqui: música sentimental, absoluta impudicia melodramática, retóricas manipuladoras... Mientras que un film como **Memories of Murder: Crónica de un asesino en serie** es capaz de sacarle partido a esa tensión no resuelta para dejarnos en una sensación final de desconcierto y conturbación, en otros casos terminamos "estando con" personajes bien discutibles sin que la mirada crítica entre en funcionamiento. Nuestros tradicionales valores éticos deben quedar en suspenso si queremos disfrutar del film desde sus patrones genéricos.

Esa recepción problemática caracteriza a no pocos filmes coreanos. Nancy Abelman y Choi Jung-ah han destacado cómo la estética MTV y la recurrencia a códigos melodramáticos permiten establecer una corriente de simpatía con los ultraviolentos protagonistas de **Attack the Gas Station!**, película de Kim Sang-jin que narra con notable sentido del humor el atraco a una gasolinera por parte de una descerebrada banda de delincuentes: *"Pese a la considerable violencia que recorre toda la película, ha sido siempre apreciada como tremendamente divertida"* (7). El tratamiento humorístico del mundo del hampa y la delincuencia callejera es habitual en el cine coreano, muchas veces combinado con escenas de extrema violencia. Es, por ejemplo, el caso de la siguiente película de Kim, **Kick the Moon**: en este caso, el trasfondo de escaramuzas callejeras donde la contundecia de golpes y patadas adquiere cierto rango de *slapstick* y sirve de apoyo a una comedia romántica con triángulo amoroso incluido.

Es curioso que el gánster se haya convertido en un personaje tan habitual de la comedia romántica coreana como pueda serlo el periodista, la diseñadora de modas o el psicoanalista en la americana. Kim Kyung-hyun llega a señalar que este subgénero de la "comedia con gángster" es uno de los modelos "con denominación de origen" más apreciados por el público coreano: *"La reciente moda del cine coreano*

de producir comedias que tienen a gánsteres como protagonistas no es nada sorprendente, teniendo en cuenta que es el único género realmente local que tiene éxito en las taquillas" (8). Exitosas cintas como **Mi mujer es una gángster** (*Jopog manura*; Cho Jin-gyu, 2001) –la más popular de todas ellas, que ha dado pie ya a una franquicia con dos secuelas– o **Hi, Dharma!** (*Dalmaya nolja*; Park Cheol-kwan, 2001) suponen una curiosa desviación local del tratamiento del gánster en el cine al tomar como tema sus torpes intentos por integrarse en la "vida normal" y convertirlo en personaje entrañable, pese a que no renuncie en ningún momento a ejercer sus prerrogativas de violencia. Es significativo el final optimista de **Mi mujer es una gángster**: lejos de plantear una redención del gánster (en este caso una mujer) abandonando su "mala vida", propicia en cambio su última realización personal a través del combate con una banda rival. Una mezcla de humor, romance y violencia explícita que sigue siendo un enigma para el público occidental.

Lógicamente, el gánster es también objeto de tratamientos más dramáticos, incluso trágicos. Conecta en ese sentido con el tono solemne-fatalista con que el cine se ha acercado a los mafiosos italoamericanos o con la nobleza autodestructiva de los *yakuza* japoneses. Incluso películas como **Friend** (*Chingoo*; Kwak Kyung-taek, 2001) y **Green Fish** (*Chorok mulkogi*; Lee Chang-dong, 1997) recuerdan poderosamente al cine de Martin Scorsese por sus historias de amistad y afirmación personal en un entorno dominado por el hampa. Podría así considerarse la potente **Die Bad** como el **Malas calles** (*Mean Streets*; Martin Scorsese, 1972) coreano. Un notable film como **A Dirty Carnival**, por su parte, recupera la fórmula narrativa de "ascensión y caída" de un gánster a través de una dilatada narración que nos

Mi mujer es una gángster

muestra sin complacencias ni pudor alguno su arribismo, crueldad y falta de escrúpulos al tiempo que deja patente cierta dosis de victimismo. En ese sentido, algunos de estos retratos de hampones coreanos se vinculan más a esa idea de "inevitabilidad", de "destino obligado" que caracteriza al cine de gánsteres asiático (con el japonés a la cabeza): la fatídica carrera hacia la destrucción no es fruto de una ambición irresponsable (como sucede en los retratos del gánster americano), sino producto de una especie de "deber" que se ha de cumplir por la propia condición de pertenecer al mundo del hampa, ecosistema alternativo que es también exilio, que convierte a sus miembros en parias incapaces de integrarse en la sociedad "civil". Un tema también recurrente en otro atractivo y hermoso *thriller*, **A Bittersweet Life** (*Dalkomhan insaeng*; Kim Jee-woon, 2005), aunque en este caso adopte la forma de un estilizado homenaje al cine de Jean-Pierre Melville partiendo ya desde el protagonismo de un actor, Lee Byung-hun, que recuerda poderosamente a Alain Delon: la imposibilidad de un frío *hit-man* por conseguir el amor de la chica de su jefe da pie a un lacónico relato no por tópico y previsible menos absorbente.

Aunque el policiaco coreano replique modelos bien gastados y manidos desde hace décadas, tiene, sin embargo, una sorprendente capacidad para salpicar las codificaciones y rígidas estructuras formuladas de sangre, dolor y realidad. Una escena de **A Dirty Carnival** es bien significativa: un amigo de la infancia del gánster protagonista es director de cine y desea documentarse para una película sobre mafiosos, de manera que le pide que actúe como "asesor" en el rodaje. Durante la filmación de una pelea entre bandas, el gánster se queja de que es demasiado estilizada, demasiado "coreográfica" al estilo hongkonés, que no es "real". Los intentos del gánster por demostrar cómo es una pelea auténtica golpeando de verdad a uno de sus sicarios generan el rechazo del equipo cinematográfico: el film plantea, de manera gráfica, la distancia que separa la retórica ritual del género de la representación de una violencia de "verdad". Sobre todo cuando, minutos antes, hemos visto una monumental batalla campal entre bandas que nada tiene que ver con los hermosos ballets del cine de artes marciales o las películas de John Woo y Johnnie To: una pelea en el barro con bates de béisbol y navajas que parece inspirada en el mismísimo Orson Welles de **Campanadas a medianoche** (1965). La atmósfera *cool* de **A Bittersweet Life** se dispersa también en una larga escena de tortura física a su protagonista o en una indescriptible torpeza para manejar armas de fuego, mientras que un film que combina el *noir* con las artes marciales como es **The City of Violence** rompe la armonía de los gestos de los combatientes con salvajes navajazos, cuchilladas, golpes a traición y explosión de sangre derramada.

Es como si sólo a través de una herida que es lacerada una y otra vez pudieran adquirir consistencia los personajes del *noir* coreano. Pero consistencia no significa necesariamente sentido: muchas veces la

A Bittersweet Life

violencia está desprovista del rumbo (por lo general triunfalista) que adquiere en el cine americano. Aquí sólo conduce a un callejón sin salida donde ser golpeado de nuevo hasta la más completa aniquilación. De esta manera se cierran emblemáticas cintas del último *thriller* coreano como **A Dirty Carnival**, **Bloody Tie**, **A Bittersweet Life** o **The City of Violence**. Incluso una *buddy movie* más optimista, más "a la americana", como **Les formidables** no llega a su feliz conclusión sin una ordalía de sangre derramada, moratones y costillas rotas. Si el género siempre tiende a refractar la realidad para componer algún tipo de fantasía compensatoria, es como si en ciertos *thrillers* coreanos tal fantasía se viera defenestrada por una inevitable y dolorosa conciencia de las carencias de esa realidad de la que surge. Es probable que la fecunda producción de cine policiaco que se está dando actualmente en Corea responda a esa *"recuperación de la subjetividad masculina"* (9) que detecta Kim en el cine coreano y que se manifiesta en ese constante conflicto (melo)dramático entre una individualidad deseosa de afirmarse y un entorno que se convierte en muro contra el que darse cabezazos: *"Hay numerosas escenas de violencia en las recientes películas coreanas, pero también hay por todas partes imágenes de hombres atormentados que terminan por destruirse a sí mismos. (...) El impulso de muerte está unido al impulso –a la vez libidinoso y narcisista– que busca preservar la vida y llegar hasta el borde de la muerte"* (10).

Desde una perspectiva más prosaica y bastante menos lacaniana, también puede ser explicable el *boom* de este nuevo *actioner* autóctono gracias a esa recién adquirida habilidad del cine coreano para imitar ciertos niveles de producción y factura que compiten con las producciones americanas, emulan sus tramas y argumentos y saben trasplantarlos a ambientes (re)conocibles con estrellas propias y bien queridas por el público. Es por ello que hay toda una tendencia del nuevo policiaco coreano que está mucho más cerca del convencional *blockbuster* típico de Joel Silver o Jerry Bruckheimer, transformando los terroristas de Oriente Medio en agentes infiltrados de Corea del Norte y salpimentando generosamente las tramas con ese ingrediente local que siempre ha sido considerado el "supragénero" del cine coreano: el melodrama. Por mucho que se afirme que este género tradicional está "en peligro" debido a la contaminación de géneros importados (e impostados para algunos) (11), lo cierto es que recientes *blockbusters* como **Shiri**, **Tube**, **Tell Me Something**, **H**, **Silmido** (Kang Woo-suk, 2003), **Yesterday** (Jeon Yu-su, 2002) o **Typhoon** (*Taepung*; Kwak Kyung-taek, 2005) hacen gala de un gusto por lo melodramático que llega al punto de paralizar muchas veces el componente espectacular. O mejor dicho, lo melodramático se convierte en espectáculo en sí mismo. La división de las dos Coreas es un tema que sirve en filmes de acción casi bondianos como **Shiri** o **Typhoon** para derivar la mecánica trama policial por sentimentales derroteros de personajes condenados a matarse mutuamente por culpa de una política que los supera. El clímax de **Tube** se dilata en una larga despedida amorosa que invierte el orden de prioridades habitual en el *actioner*, ya que

Another Public Enemy

la efusión lacrimógena es más importante que el sentido del ritmo. **Tell Me Something**, **Yesterday** y **H** son relatos sobre *serial killers* muy inspirados en modelos americanos, envueltos en lúgubre atmósfera y narración lacónica donde la mera investigación criminal se desvía por recovecos psicologistas con todo tipo de traumas, abandonos y ausencias sentimentales. Cintas, en definitiva, de ampulosa puesta en escena, iluminación sofisticada, interpretaciones solemnes y todo tipo de subrayados gruesos (ralentís, *flash-backs*, música rimbombante, etc.) que con su desinhibición pasional no sólo replican sino que hasta amplifican los peores vicios del actual *blockbuster* de Hollywood: su pretendida gravedad, su carencia de distanciamiento y sentido del humor, sus pomposas estrategias de representación y ese absurdo afán por legitimar el espectáculo de acción con aburridas digresiones que pretenden "humanizar" a los personajes.

Mucho más gratificantes son, en cambio, aquellas películas que se acercan al universo del cine policiaco con una actitud lúdica, hedonista y totalmente franca. Pequeños clásicos del género son ya **Public Enemy** y su secuela, **Another Public Enemy** (*Gonggongui jeog 2*; Kang Woo-suk, 2005), *thrillers* de inmediato y nada reflexionado atractivo; o la fascinante **Nowhere to Hide** (*Injeong saejong bol geot eobtda*; Lee Myung-se, 1999), extraño fresco nocturno donde las peleas y persecuciones callejeras alcanzan el rango de un ballet espectral. Y aparte de las ya antes citadas, hay otros títulos dignos de interés para el aficionado al género: **The Big Swindle**, simpático y entretenido ejercicio de homenaje al *noir* americano y las novelas de Jim Thompson no exento de sentido del humor y algo autoparódico en su retrato de una *femme fatale* local; **Scarlett Letter**, un *thriller* erótico a lo **Instinto básico** (*Basic Instinct*; Paul Verhoeven, 1992) que termina siendo un sorprendente y sombrío cuento moral; **Blood Rain** (*Hyeol-ui un*; Kim Dae-seung, 2005), sugestivo *noir* histórico sobre un detective en la era Chosun donde no falta ese tema tan puramente *noir* que es la corrupción de los poderosos; **Doble agente**, espléndida recuperación de ese género que tanto echamos de menos hoy día, el cine de espías de la guerra fría, a través de una elegante y concisa puesta en escena que elude las efusiones melodramáticas de **Shiri** o **Typhoon** para constatar con más sabiduría el drama de un país dividido; **Princess Aurora** (*Orora gongju*; Bang Eun-jin, 2005), especie de revisión local del *giallo* a lo Brian De Palma donde lo improbable de su tremebunda trama y lo peliagudo de su tema (la venganza) no son óbice para el disfrute más puro y directo; o la estremecedora e inclasificable **A Bloody Aria** (*Guta-yubalja-deul*; Win Shin-ywon, 2006), alucinante descenso a las raíces de un país que se siente como enfermedad a través de un argumento también importado de cierto cine americano y europeo: una pareja de urbanitas expuestos a la violencia atávica de la Corea profunda (12). Las muestras de una aclimatación de esquemas foráneos que, precisamente

por esa tendencia innata a los retratos nada complacientes de una sociedad y quienes la habitan, han terminado por conformar todo un imaginario de "lo coreano" que puede ser tanto reflejo de lo que Corea del Sur es como proyección de aquello en lo que teme convertirse. Sea como sea, se cumple una vez más ese proceso que convierte a ese dialecto local del cine policiaco en una experiencia bien rica y excitante para los que son buenos conocedores de la norma clásica y sienten que las variaciones, distorsiones y perversiones no sólo son lícitas, sino verdaderamente necesarias.

NOTAS

1. Julian Stringer. "Putting Korean Cinema in Its Place: Genre Classifications and the Contexts of Reception", en Shin Chi-yun y Julian Stringer (eds.), *New Korean Cinema*, New York University Press, Nueva York, 2005, pág. 100.

2. Ibídem, pág. 96.

3. Kim Kyung-hyun, *The Remasculinization of Korean Cinema*, Duke University Press, Durham, 2004, pág. 273.

4. Jin Kim, "Yesterday's Troubles Don't Seem So Far Away", *The Korea Herald*, 14 de junio. Citado por Stringer, *op. cit.*, pág. 99.

5. Ibídem, pág. 96.

6. Por "remasculinización" entiende Kim un proceso, detectado tanto en el cine "de autor" como en el "de género", por superar un trauma histórico –la Guerra de Corea, la división del país, los años de dictadura militar– a través de una individualización y afirmación que se manifiesta a través del victimismo, el masoquismo y los rituales de violencia. Véase Kim Kyung-hyun, *op. cit.*, págs. 1-19.

7. Nancy Abelman y Choi Jung-ah, "'Just Because': Comedy, Melodrama and Youth Violence in **Attack the Gas Station!**", en Shin Chi-yun y Julian Stringer (eds.), *op. cit.* pág. 132.

8. Kim Kyung-hyun, *op. cit.*, pág. 274.

9. Ibídem, pág. 6.

10. Ibídem, pág. 13.

11. Stringer, *op. cit.*, cita un artículo de Kim Mi-hui de significativo título: "Is Korean Melodrama an Endangered Genre?", *The Korea Herald*, 7 de april.

12. Un escenario que tiene sus orígenes en filmes como **Defensa** (*Deliverance*; John Boorman, 1972) o **Perros de paja** (*Straw Dogs*; Sam Peckinpah, 1973) y que ahora resuena con cierto ímpetu en el cine europeo con películas como **The Last Great Wilderness** (David Mackenzie, 2004), **Calvaire** (Fabrice Du Welz, 2004), **Sheitan** (Kim Chapiron, 2006) o **Bosque de sombras** (Koldo Serra, 2006).

Consideraciones sobre el cine de ciencia ficción en Corea

La importancia del tamaño

Juan Zapater

Koreako oraingo zinemak ez du gehiegi landu izan zientzia fikzioaren generoa, eta genero horretan egiten diren proposamen gehienak korear genero nagusiarentzako eszenatoki besterik ez dira, hau da: melodramarentzat. Hala eta guztiz ere, oso proposamen bereziak nabarmendu ditzakegu, besteak beste, ***Save the Green Planet*** *(2003),* ***Wonderful Days*** *(2003), 2142an girotutako apokalipsiaren ondorengo espekulazioa, edo oso adierazgarriak diren politika fikziozko zenbait pelikula, horien artean* ***2009: Lost Memories*** *(2002),* ***Hanbando*** *(2006) edo* ***Yesterday*** *(2002).*

Natural City

Poco después del estreno de **Natural City** (2003), de Min Byun-chun, una de las escasas incursiones que el cine coreano ha realizado a lo largo del siglo XXI en el resbaladizo territorio de la ciencia ficción, Kim Kyung-hyun (1) aprovechaba su crítica para hacer una llamada desesperada. *"Maestro Pak"* –decía una de las voces más respetadas de la crítica coreana–, *"¿me está escuchando?"*. Lo que el maestro Pak debía oír era un recordatorio, una llamada de auxilio y un deseo. Huir de la dictadura del FX y escapar de la servidumbre de construir estúpidos vehículos para el lucimiento de los actores y actrices de moda.

Nada de ello –al menos eso se desprendía del citado artículo– contribuye a convocar esa ciencia ficción

llamada a permanecer a través del tiempo. Nada de ello –añadía Kim– alumbra lo que Jean-Luc Godard había iluminado tras la figura de un desmayado Eddie Constantine viajando al otro lado de la galaxia en **Lemmy Caution contra Alphaville** (*Alphaville*, 1965).

Y sin embargo **Natural City** es una de esas películas en las que todo el mundo piensa a la hora de hablar del cine coreano de ciencia ficción como si en ella pudiera encontrarse ese fiel reflejo de sus mejores virtudes y de sus más singulares características. Por eso, si en un film como este descansa la representatividad de la ciencia ficción coreana, el diagnóstico sobre su estado de salud obliga a poner esta realidad en cuarentena.

Lo grave es que Kim Kyung-hyun está en lo cierto. También tiene razón cuando explica que *"uno de los más frustrantes aspectos del cine coreano contemporáneo es su incapacidad para representar con persuasión y contenido una visión del futuro"*.

Pero dilucidar hasta qué punto es esto cierto y cuáles son las causas es uno de los motivos de este artículo. El otro apunta a rastrear por entre algunos de sus trabajos más significados y significativos la posibilidad de extraer algunas conclusiones que ayuden a adentrarse un poco más en una de las cinematografías más pujantes y nombradas del nuevo milenio.

Detengámonos un poco más en esta constatación. Veamos el por qué de esa insistencia en denunciar que los cineastas coreanos de la actualidad no comprenden la ciencia ficción como género. Veamos por qué progresivamente sus nuevos filmes aparecen tocados con el acabado atractivo de toda la parafernalia contemporánea pero en una fatal progresión hacia la nada.

Una progresión paradójica que desemboca, al decir del citado Kim, en el mundo dibujado por William Gibson en su poco conocido relato *El continuo de Gernsback*. Es decir, en una visión del futuro tocada por una apabullante perfección tecnológica y un desolador vacío existencial. O dicho de otro modo, ¿es verdad que la ciencia ficción coreana produce bellas películas carentes de sentido y/o alma?

Para empezar fijémonos también en ese intercambio indistinto entre el término ciencia ficción y visión de futuro. Se trata de una reducción que tomaremos a partir de ahora para evitar encallar en esa tupida red terminológica común a los iniciados en el género pero extraña y ajena para quienes poco o nada saben de la ciencia ficción. Las contadas incursiones futuristas del cine coreano actual no provienen desde territorios abonados por la herencia literaria y cinematográfica de la ciencia ficción. Por más que en algunos títulos se asista a viajes en el tiempo, clonaciones humanas y realidades postapocalípticas, el discurso fílmico de la ciencia ficción coreana huye de penetrar en esos recovecos donde el hiperespacio, los saltos *warp*, la telempatía, los *cyborgs*, las inteligencias artificiales, los espacios virtuales y las terraformaciones se erigen en el núcleo central del texto. Al contrario. Aquí, los escasos guiños tecnológicos y científicos apenas sí sirven de pretexto para desarrollar unas historias que por lo general descansan en el gran género por excelencia de Corea, el melodrama.

En consecuencia, más que desbrozar las escasas incursiones fílmicas que beben del género de manera exclusiva, dado que es evidente que uno de los rasgos inherentes al cine coreano es su mestizaje de géneros, nos pararemos en aquellos títulos en los que, de una manera u otra, se vislumbra ese futuro visto desde el presente de Corea. Por esa misma razón habrá que acotar brevemente el origen de ese presente para poder interrelacionarlo con su escasa devoción por idear realidades futuristas.

Ya nos detendremos en cada película, pero parece evidente que los grandes influjos que conforman el cine coreano, así lo han señalado diferentes voces autorizadas, provienen de Japón y de Estados Unidos fundamentalmente. Al mismo tiempo, de Europa –de la Francia de la *Nouvelle Vague* en concreto– y de Hong Kong –del de los años 80 y 90 de manera preferente– se rastrean también importantes préstamos.

Podría aventurarse que el cine japonés y el estadounidense conforman el nivel más subterráneo, más primario, más subconsciente del imaginario fílmico coreano. Mientras que de otras cinematografías recogen el barniz de la modernidad.

De hecho, con ambos países Corea del Sur mantiene una ambigua relación. Si con Japón la rivalidad se hace presente en muchas de sus fabulaciones que se tiñen de especulación futurista, con Estados Unidos, mucho más sutil y amortiguada su vinculación pero no menos ambivalente su respuesta, también se rastrea una extraña equidistancia.

Ciertamente la proximidad geográfica de Japón es decisiva. Además Japón, en 1910, en plena expansión imperial y colonialista, acabó anexionándose Corea convirtiéndola en una colonia hasta su rendición a las fuerzas aliadas tras las dos bombas atómicas, en 1945. Y todo eso, sin duda, dejó profundas huellas y cicatrices en el pueblo coreano. Estamos pues ante unas heridas que, de vez en cuando, parecen supurar viejos temores y viejos rencores.

De ahí emergen esos escalofríos que alimentan un nacionalismo instintivo e informe que a su vez, tropieza con el gran tema que atraviesa de principio a fin la inmensa mayoría de las proyecciones futuristas del cine coreano: la unificación de las dos Coreas.

Si de Japón provienen los fantasmas del pasado, del presente que mantiene dividido un país que se rompió justo en la mitad del siglo XX (1950-53) con la guerra civil, nacen los monstruos del ahora. Esa fractura alimentada por la guerra fría, con la U.R.S.S. y China sosteniendo al Norte, y con EE.UU. apoyando al Sur, se ve paradójicamente recompuesta en la mayoría de las películas que transcurren en un futuro cercano. En algunos títulos esa fecha para la reunificación se sitúa con mucho voluntarismo y demasiado optimismo hacia el final de esta década. Nos estamos acercando ya de manera inexorable a esos años y las pruebas nucleares de Corea del Norte, su cinturón blindado que la mantiene aislada del mundo y su beligerancia con respecto a Japón y EE.UU. hacen que parezca lejano y difícil ese proceso que Alemania encaró en los años 90.

Ahora bien, una cosa son las cuestiones políticas y otras las cinematográficas. Se puede ser muy beligerante con la política de George Bush, Jr. pero se puede ser muy permeable a las derivas narrativas de Steven Soderbergh, al recuerdo de John Ford y al legado de Sam Peckinpah. Se puede detestar lo que representa el imperio del sol naciente pero se puede querer emular con entusiasmo a los Otomo, Ozu, Oshii, Miike, Tsukamoto y Kurosawa.

Igualmente no hay que olvidar que el cine japonés durante la primera mitad del siglo XX de manera absorbente y el cine de Hollywood especialmente a partir de los años 80, han acompañado al público de Corea del Sur de manera profusa y reiterada. Ambas cinematografías forman parte de su propia historia. Por otro lado, también es cierto que en Corea, como en Francia, la producción nacional goza de un excelente predicamento, especialmente en los últimos años.

La paradoja surge al comprobar que mientras que el cine japonés y el norteamericano dedican mucho talento y dinero al cine de ciencia ficción, los artistas coreanos utilizan la ciencia ficción apenas como un recurso pretextual.

Si en los textos cinematográficos de la posmodernidad cabría cuestionarse la pervivencia del sistema de géneros, en Corea del Sur su presencia se diluye hasta extremos inimaginables. O como apunta Giuseppe Gariazzo (2) a este respecto: *"Los géneros se superponen. Se llega así al territorio de algunas películas surcoreanas caracterizadas por otro tipo de contaminaciones, que empiezan con un determinado género y acaban en otra parte"*.

Ese acabar en otra parte, esa disolución de los estilemas genéricos contribuye a un curioso efecto uniformador que parece homogeneizar al cine coreano entre sí. Más allá de que el contenido de un film concreto se incline hacia formulaciones narrativas ya establecidas por los géneros, se diría que el cine de la República de Corea, el cine de Daehan Minguk, está atravesado por una poderosa membrana que lo cohesiona y lo articula. Resulta sorprendente la férrea coherencia estilística, de producción y de acabado que la mayor parte del cine coreano presenta como común denominador.

Empieza el juego

Si hace apenas cinco años la ausencia de obras coreanas en el panorama español era casi absoluta, ese carácter emergente que ha potenciado la difusión internacional del cine coreano de la mano de autores como Park Chan-wook, Kim Ki-duk y Bong Joon-ho entre otros –y cuya presencia en los festivales internacionales ya está garantizada–, se ha dejado sentir especialmente en el mercado del DVD.

Allí apareció la que probablemente era y sigue siendo la obra más ambiciosa del cine coreano del siglo XXI vinculada al mundo de la cibercultura. En el momento de su realización fue presentada como la película coreana más costosa de la historia. Poco después acumularía otro récord, representó el mayor fracaso económico de la década. **Resurrection of the Little Match Girl** (*Sungnyangpali sonyeoui jaerim*; Jang Sun-woo, 2002), editada en España por Manga Films como **Resurrection: Empieza el juego**, representa con su fracaso –en taquilla recaudó un diez por ciento de lo que había costado–, un motivo más a esa renuncia que los cineastas coreanos parecen haber asumido frente al cine de ciencia ficción.

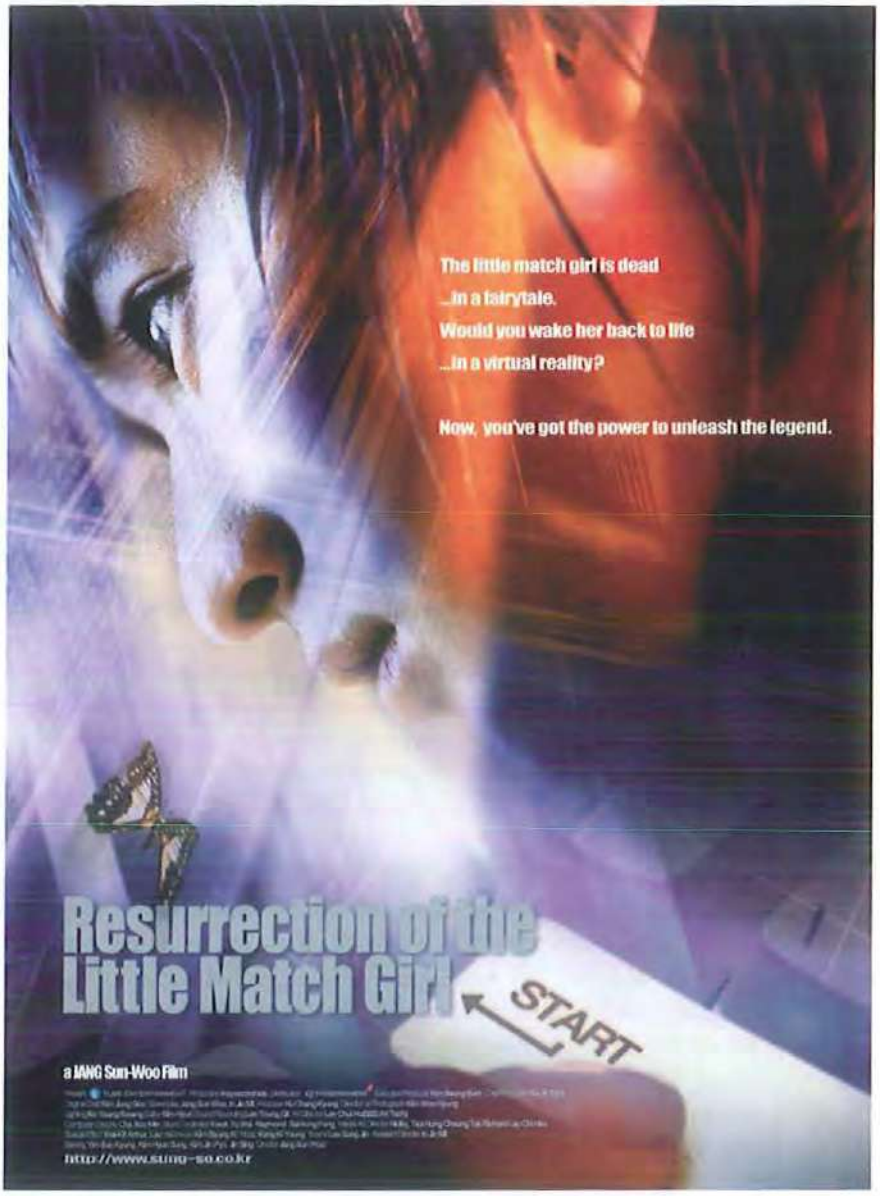
¿Tan mala era? No exactamente. Aunque en este territorio es obligado lamentar la ausencia de películas brillantes como algunas de las que han conformado la *grandeur* del cine coreano, **Resurrection: Empieza el juego** poseía muchas bazas para haber sido una obra emblemática.

Para empezar es probablemente el título que más se ha adentrado en este género que aquí nos ocupa. Además, venía de la mano de uno de los más interesantes e iconoclastas cineastas coreanos. Probablemente y en ese momento, el que gozaba de más respetabilidad: Jang Sun-woo.

Jang había debutado en 1986, cinco años antes de que las dos Coreas firmaran lo que se denominó algo así como "Acuerdo de Reconciliación, No Agresión, Intercambio y Cooperación". Surgido en plena década de los años 80, una década marcada por las turbulentas manifestaciones, una dictadura militar encabezada por el general Chun Doo-hwan y una represión sanguinaria, Jang fue uno de los cineastas que supieron de la transición y en algún modo la representaron. Seis meses en la cárcel, una trayectoria activa en el cine, el teatro, la crítica y la resistencia y una carrera cinematográfica con obras tan singulares como **Lovers in Woomuk-Baemi** (*Woomuk-Baemi ui sarang*, 1990), **A Petal** (*Ggotip*, 1996) y **Mentiras** (*Gojitmal*, 1999) le avalaban con plenas garantías.

A diferencia de los nuevos valores surgidos al final de los 90, autores que poco o nada sabían de las vejaciones sufridas en los 80, Jang vivía el nuevo milenio y los cambios políticos con devoradora ironía. Si en **Mentiras** Jang se había adentrado por los vericuetos de una sexualidad desprovista de sordinas y celofán, en **Resurrection: Empieza el juego** su apuesta iba a consistir en un curioso experimento. Casi al mismo tiempo que David Cronenberg formulaba en **eXistenZ** (*eXistenZ*, 1999) su acercamiento formal al mundo de la descomposición orgánica y la enfermedad bajo la coartada del videojuego, Jang hacía lo propio desde sus planteamientos ya formulados en la decena de obras anteriores.

Argumentalmente **Resurrection: Empieza el juego** surge de fundir un relato tradicional, *La cerillera*, con un pretexto contemporáneo: los convencionales combates que proponen algunas consolas en su apartado de juegos de acción. Por supuesto no es fortuita la elección del cuento de hadas de Hans Christian Andersen. *La cerillera* es probablemente el cuento más extraño de todos. En él, ya lo señalaba Bruno Bettelheim (3), resulta muy difícil el proceso de identificación. *"Es un cuento moralista"* –apunta Bettelheim– *"que habla acerca de la crueldad del*



Resurrection: Empieza el juego

mundo y que mueve a la compasión hacia los que son pisoteados. Pero lo que necesita un niño que se siente pisoteado no es compasión por los que están en su misma situación, sino la convicción de que puede escapar de su destino".

Quienes conozcan las obras anteriores de Jang asumirán que precisamente identificación es lo que jamás busca el cine de este singular cineasta. Proyectarse en las disparatadas aventuras cibernéticas del repartidor de comida china protagonista de **Resurrection: Empieza el juego** es tan difícil como sentirse perturbado y sensualmente atraído por las maniobras del viejo profesor atrapado en el viaje sadomasoquista de **Mentiras**. De hecho, ¿no existe la misma perversión de los convencionales esquemas genéricos del sexo y de la ciencia ficción en ambas películas? O lo que es más notable todavía: ¿Acaso, tras esa máscara de corrosivo descreimiento político, no late en Jang parecida angustia existencial a la que alimentó sus primeras películas?

Había demasiada excentricidad para un film que mezcla un futuro convergente con la propuesta de Mamoru Oshii en **Avalon** (2001) donde lo real y lo virtual resultan difíciles de discernir a través del narcótico de los videojuegos. Bajo la apariencia de una alocada carrera por el triunfo entre una serie de personajes pintorescos salidos de una pesadilla de Sergio Leone y una indigestión de Johnnie To, palpita un film inquietante y ambicioso. Tanto que ya es una leyenda los cuatro años que duró su realización. No obstante, el mayor handicap que deja sin vuelo el film de Jang reside en la suficiencia que el director supura, una especie de displicencia que parece abundar en el carácter de divertimento a partir de unos presupuestos argumentales que no lo necesitaban. El excesivo tamaño de una megalómana producción y las obligadas concesiones para triunfar entre el público joven, llave del éxito en las salas comerciales, aguaron lo que durante muchos minutos almacena los mejores minutos del cine de ciencia ficción coreano. Aunque esto, ya se ha dicho al comienzo, quizá no sea decir mucho.

Re-escribir la historia

Más cerca de la fantasía que de la ciencia ficción, probablemente la película que mejor trasparenta muchas de las obsesiones que desgarran el imaginario de Corea con respecto a Japón responde al título de **2009: Lost Memories** (Lee Si-myung, 2002). Construida a partir de la novela de Bok Geo-il, su argumento ofrece una curiosa premisa. Aquí, a diferencia de otros títulos como **Yesterday** (Jeon Yun-su, 2002) que suponen que en un futuro cercano las dos Coreas se habrán vuelto a unir, la cuestión es que lo que ha pasado en realidad no ocurrió nunca. Bueno, sí sucedió, pero Japón manipuló la historia gracias a cruzar una puerta del tiempo, un viaje hacia atrás en el pasado para rescribir la historia.

De ese modo, lo que **2009: Lost Memories** recrea crece sobre una Corea no dividida porque los japoneses no perdieron la Segunda Guerra Mundial. Aliada de Estados Unidos, las bombas atómicas cayeron en Alemania, la gran derrotada, y en consecuencia Japón

es en el año 2009 una superpotencia bajo cuyo poder se encuentra Corea y en cuyo territorio se celebran grandes eventos como las olimpiadas y los mundiales de fútbol. No obstante, un grupo de terroristas de origen coreano provoca una serie de acciones en apariencia inexplicables cuyo móvil último será el entramado argumental sobre el que se construye esta extraña película.

De nuevo tenemos la mezcla de géneros. Su visión de futuro consiste fundamentalmente en que el tiempo presente corresponde a ese 2009 cercano. Por lo demás, hay en ella mucho de *buddy movie* por un lado y de, naturalmente, melodrama romántico. Sus dos principales protagonistas son dos miembros destacados del JBI, una réplica obvia al FBI estadounidense. Uno es cien por cien japonés, el otro es coreano y, aunque ahora los dos pertenecen a la misma nación, sus raíces acabarán por separarlos. Mucho menos ambiciosa y compleja que **Resurrection: Empieza el juego**, es al mismo tiempo más sólida y equilibrada. Es decir, su realizador, Lee Si-myung, sabe hacia dónde va y no se entretiene en el camino, claro que este es demasiado llano.

Fue objeción común denunciar que en ella pesan demasiado algunos saqueos al John Woo de la etapa hongkonesa. Con ser evidente esa crítica, no es ahí donde residen las mayores debilidades del film. Más preocupante resulta que, al igual que se percibe en su pedagógico pero epidérmico discurso de reivindicación nacionalista, los personajes carecen de densidad y hondura. Todo es demasiado efectista, demasiado prefabricado, demasiado impostado.

Pero es un buen producto comercial y está bien envasado aunque en él se respiran pocas apetencias por sumergirse en la ciencia ficción. Por más que todo gira en torno a la posibilidad de trasladarse en el tiempo, el medio no es la máquina a lo H.G. Wells, sino la mística a lo **Stargate** (*Stargate*; Roland Emmerich, 1994). Es decir, su visión de futuro hunde sus cimientos en su deuda con la tradición y la mítica, valores que cotizan mucho más en el mercado de divisas del nacionalismo, sea este coreano o de Kazajistán. Pese a ello, esa conjetura que se desprende, al estilo del efecto mariposa, de cómo una alteración en un suceso histórico puede cambiar por completo el curso de la historia, ofrecía un sugerente material narrativo en una cinematografía tan anclada en el presente.

No es necesario engañarse. Si se dejan a un lado esos escasos rasgos futuristas señalados en **2009: Lost Memories**, ¿acaso no nos encontramos en filmes como **Joint Security Area** (*Gongdong gyeongbi guyeok JSA*, 2000), de Park Chan-wook, y en **Shiri** (*Swiri*, 1999), de Kang Je-gyu, los mismos o muy parecidos fundamentos narrativos? Teniendo en cuenta que se trata de dos de los títulos de mayor éxito de crítica y público de la Corea actual, uno más bien estaría inclinado a pensar que en realidad buena parte del cine coreano está perforando en la misma dirección, en la misma veta dialéctica. Dos Coreas separadas que se temen y se desean, dos amigos que acabarán enfrentados, dos países enemigos que sin embargo se complementan, dos amantes condenados a no unirse nunca...

En todo caso, cuando el cine coreano se adentra en una visión del futuro lo utiliza fundamentalmente para saldar cuentas con el pasado y, tal vez, exorcizar los problemas del presente.

Fabular el presente

Si en **2009: Lost Memories**, Japón era acusado de cambiar la historia, en **Hanbando** (2006), de Ahn Sung-kee, film en el que la ciencia ficción deja paso a la política ficción, su culpabilidad es manifiesta. Una vez más, el pasado se convoca para proyectar, en un futuro inmediato, los deseos del presente. La película de Ahn Sung-kee arranca con un montaje de imágenes reales que incluyen, a modo de un noticiario, algunos de los sucesos más relevantes de los últimos seis años. Las torres gemelas ardiendo tras el ataque terrorista de Bin Laden, las tropas americanas en Iraq, manifestaciones y algaradas..., y tras esa lluvia de realidad todo comienza con el anuncio

de la presentación de un proyecto ferroviario que unirá a Corea bajo la presidencia de un hombre justo al que su hombre de confianza trata una y otra vez de frenar por miedo a la respuesta japonesa.

En **Hanbando**, Japón y Corea se preparan para una guerra. El conflicto parece inminente y durante el film se establece un paralelismo entre la descomposición del antiguo imperio coreano y la trama actual. La lección es clara. El mayor enemigo no es Japón, aunque Japón sea siempre el rival a vigilar de cerca. El mayor enemigo está dentro y adquiere la forma de quienes no creen en Corea, de quienes tienen miedo y negocian aceptar la injerencia exterior. Es decir, una nueva dosis de nacionalismo no exento de los ingenuos tics maniqueos por los que los buenos son mejores y los malos, además de feos, resultan torpes. Lo que no impide que la factura del film sea comercialmente competitiva.

Más inquietante resulta en ese sentido **Yesterday** (2002), de Jeon Yun-su. Su acción se ubica en el año 2020 pero, una vez más, ese futuro es explicado en abierta relación con un pasado próximo. En este caso en 1990. Diez años después de la masacre de Kwangju, acontecida al año siguiente del asesinato del dictador militar Park Chung-hee y diez años antes del encuentro entre Kim Dae-jung con el presidente norcoreano Kim Jong-il donde se trató seriamente el tema de la reunificación.

Obviamente, para el año 2020 las dos Coreas ya están unidas y ese será el momento en el que como una pesadilla de Hannibal Lecter, una serie de científicos que tomaron parte en un experimento realizado treinta años antes sobre la clonación humana, aparecen asesinados.

A Jeon Yun-su le interesa más la trama policial que la especulación futurista pero, en el camino sembrado por la sensación de culpa, **Yesterday** apuntala un curioso relato que se sirve de una referencia bíblica, el pasaje entre David y Goliath. El hecho de que las investigaciones científicas que dan impulso a su argumento se han realizado con niños, no esconde cierto sentido alegórico. Además los diferentes personajes protagonistas del film, de un modo u otro, aparecen mordidos por la angustia de la paternidad y su ausencia.

No es el único film que acude a textos clásicos occidentales y a su imaginario. Tampoco hay que olvidar que una buena parte de los casi 50 millones de habitantes de Corea del Sur sabe de las doctrinas cristianas.

Como ocurre con buena parte de la ciencia ficción japonesa, las leyendas, las mitologías y los textos fundacionales de las diferentes culturas son visitados por los cineastas coreanos que se adentran en este territorio especular. En todo caso, **Yesterday**, como el manga *Monster* de Naoki Urasawa (4), aunque en un registro muy diferente, abre una grieta muy interesante en torno a los excesos de la ciencia dedicada a la manipulación de los seres humanos cuando son niños. Sin embargo, a diferencia del inquietante manga de Urasawa, Jeon prefiere frecuentar el territorio del *thriller* y la aventura.

El arca de Noé

Con la excepción de **Natural City**, cuya devoción por **Blade Runner** (*Blade Runner*; Ridley Scott, 1982) le lleva a aparecer como un sucedáneo de relativo interés aunque no carezca de cierta belleza formal y de un discreto atractivo en su puesta en escena, le cabe a **Wonderful Days** (Kim Moon-saeng y Park Sun-min, 2003) el mérito de ser uno de esos escasos filmes coreanos que realmente se sumergen en una proyección futurista donde la política y la historia del presente no resultan decisivas.

En **Wonderful Days** (2003) conviven algunas de las mejores virtudes de la escasa ciencia ficción coreana. Su narración está ubicada en el año 2142, en un mundo que ya ha sufrido el apocalipsis. Una sociedad que permanece dividida entre una clase dominante y policial que controla la mano de obra y quienes viven en el nivel inferior, llamado Marr, como carne de cañón dedicada de manera exclusiva a extraer energía de la polución.

Un veterano de la ciencia ficción coreana, Kim Moon-saeng, fue el encargado de pilotar la producción de *anime* más costosa de Corea del Sur y cumplió su tarea con bastante solvencia y tres o cuatro secuencias realmente inspiradas.

Wonderful Days era en algún modo el **Resurrection: Empieza el juego** de la animación. Kim tuvo a su alcance 10 millones de dólares –cifra muy alta para el mercado local– para dar vida a un proyecto al que dedicó casi siete años. Básicamente, **Wonderful Days** se sirve de una imaginería rica en figuras míti-

Wonderful Days

cas y religiosas. El mundo de **Wonderful Days**, al que un grupo dominante ha condenado a vivir en las tinieblas porque su energía emana de una alta actividad polucionadora, vive un tiempo oscuro, un tiempo de miedo y muerte. En el pueblo llano, que malvive en las estribaciones de esa gran torre-ciudad llamada Ecoban, habita un anciano llamado Noe en el que descansa la esperanza. Y ese Noe, nombre oportuno porque él representa en algún modo la esperanza de sobrevivir al diluvio, deviene en el mentor e instructor del hombre sobre el que recaerá la tarea de vencer a las tinieblas, Shua.

Como ocurre en el cine coreano de ficción con actores, **Wonderful Days** avanza hacia una deriva curiosa en la que se cambia de registro y de ambición. En su desarrollo Kim construye una serie de imágenes de impagable belleza. Resuelta con una convincente mixtura entre el 2D y el 3D, Kim obtiene lo mejor de cada técnica al servicio de un film sobre el que pesa indudablemente la sombra del *anime* japonés, del **Akira** (1988) de Katsuhiro Otomo a los **Patlabor** (*Kidô keisatsu patoreba*, 1989), **Ghost in the Shell** (*Kôkaku kidôtai*, 1995) y **Angel's Egg** (*Tenshi no tamago*, 1985) de Mamoru Oshii. Así, el enfrentamiento en la cúpula con un cuadro de Klimt al fondo preludiando lo que los dos contendientes en realidad son, amantes, da noticia del oficio del director, un hombre fajado en el mundo de la animación y con una querencia por la iconografía que en el cine coreano, como en el cine oriental en general, se hace bastante evidente.

Y ya que estamos en el territorio de lo simbólico y la animación, no se puede dejar pasar por alto una breve referencia a **Volcano High** (*WaSanGo*, 2001), de Kim Tae-gyun. Para su tercer largometraje (los dos primeros se adentraban en el terreno del romance), Kim Tae-gyun fabricó una incursión juvenil al mundo de las bandas y el inconformismo. Era una visita al mundo de la enseñanza vista desde el delirio del todo es posible tan accesible al mundo del *manga*. En ese territorio semejante al que Kinji Fukasaku recreó en su obra testamentaria, **Battle Royale** (*Battoru rowaiaru*, 2000), Kim opta por dirigir su film hacia la comedia de acción.

Salvo por su arranque, que nos sugiere que lo que estamos viendo acontece en otro tiempo –en el año 108 de **Volcano High**, nos indica al comienzo su protagonista–, no hay más reflexiones sobre el futuro. En realidad, lo que en su tercer largometraje cuenta Kim Tae-gyun se parece mucho a lo que acaba de presentar ahora Ryan Johnson bajo el título de **Brick** (2006). Es decir, todo en **Volcano High** se engalana con el aire de la impostura. Las peleas dentro de los cuatro grupos que capitalizan esa guerra que se vive en **Volcano High** están resueltas con una estética de filigranas épicas y fotografía muy característica, lo que realza ese contraste al escuchar y ver a jóvenes estudiantes como si se tratase de adultos en guerra. Efectista, vibrante, gamberra y epidémica, su vinculación con la ciencia ficción es puramente accidental.

La tercera vía

Algo completamente distinto acontece con **Save the Green Planet** (*Jigureul jikyeora!*, 2003), probablemente la más personal y gratificante incursión en la especulación sobre la ciencia ficción realizada por el cine coreano de los últimos seis años. La firma un debutante, Jang Joon-hwang. Y, si se mantiene en esta línea, pronto le veremos ocupar un lugar de honor junto a los grandes nombres de la actualidad.

Inteligente y mordaz, **Save the Green Planet** representa esa tercera vía capaz de superar las recreaciones impostadas deudoras del cine japonés y norteamericano fundamentalmente, y las desmayadas y tangenciales incursiones en el género de la ciencia ficción. Es decir, ni copia, ni caricatura. En su lugar ofrece originalidad y talento.

Su argumento puede provocar cierto desconcierto. Un hombre joven cuyo equilibrio mental está en tela de juicio teme que una inminente invasión de alienígenas acabe con el mundo. Sus sospechas le llevan a secuestrar a un ejecutivo de una gran compañía con el fin de hacerle hablar y detener de ese modo el día del juicio final.

Como buen surcoreano Jang Joon-hwang no se limita a permanecer fiel a ningún género. Con un cambio de velocidades y sentidos que recuerdan mucho a Park Chan-wook, **Save the Green Planet** lleva al espectador por diferentes estadios emocionales y narrativos.

Nada es lo que parece y lo que parece resulta difícil de aceptar. Pero es que además el film no renuncia a inscribirse en su tiempo y eso implica usar las citas, acudir al metalenguaje, sembrar todo con el veneno de la duda y en definitiva conmover al espectador desde la distancia. En el film de Jang Joon-hwang se perciben ecos del cine actual, del **2001: Una odisea del espacio** (*2001: A Space Odissey*, 1968), de Stanley Kubrick, al **Sospechosos habituales** (*The Usual Suspects*, 1995), de Bryan Singer. Utiliza bien las herramientas de la modernidad y construye un film importante que además no se da ninguna importancia.

De todos los autores reseñados hasta aquí, le cabe a **Save the Green Planet** el mérito de, bebiendo de

Volcano High

muchos, no ser de nadie salvo de su propio autor. Un autor que, aunque obviamente no es el único, sí es de los pocos que en este terreno de la visión al futuro no se sirve de un pasado remoto, ni se circunscribe a hurgar en la esquizofrénica sensación de deseo y temor que inspira la herida abierta de las dos Coreas o la sempiterna vecindad de Japón y China.

Una de las preguntas que asaltan la mirada del observador del cine coreano actual es por qué en él se guarda tanto silencio sobre el pasado más reciente, sobre ese periodo que va de los años 60 a los 90, 30 años en los que no cabe echar la culpa a Japón, ni a Corea del Norte, ni a ningún "Otro", ese al que siempre se recurre para sustentar los propios miedos y evadirse de la responsabilidad de tener que asumirlos.

En **Save the Green Planet**, su protagonista vive en un delirio provocado por una existencia violenta y desgarradora. Su alucinación y su dolor son reales y próximos. Le cabe a Jang el honor de saber crear un texto honesto, sincero y lúcido. En su caso comparte con algunos de los grandes autores su capacidad para trascender y una personalidad acotada para proponer una voz identificable y muy peculiar. Y a diferencia de la mayor parte de las incursiones surcoreanas en la ciencia ficción, la suya es la voz de alguien que parece entender de verdad el término acuñado por Hugo Gernsback en 1926. Precisamente ese mismo año Na Woon-gyu filmaba **Arirang** (1926), una de las obras más emblemáticas del primitivo cine coreano, pero nada en ella había de ciencia ficción y sí, sin embargo, su argumento denunciaba los brutales métodos de la Policía japonesa. Desde entonces han pasado 80 años pero el cine coreano parece estar más cerca del testimonio de Na Woon-gyu que del género bautizado por Gernsback en la mítica revista *Amazing*. No obstante los nombres de Jang Joon-hwang, Jang Sun-woo y Kim Moon-saeng merecen un pequeño hueco en esa galería ilustre de la que forman parte nombres como Méliès, Lang, Whale, Wise, Cronenberg, Otomo, Oshii, Kubrick, Scott, Cameron, Protazanov... y tantos otros.

En cuanto a la cuestión que al principio de este artículo se planteaba, Jang Joon-hwang arroja la clave. Lo dice en su título. Es cuestión de tamaño. **Save the Green Planet** se reclama como objeto de la ciencia ficción, reunificar Corea pertenece a la esfera de la aspiración política.

NOTAS

1. Ver crítica de Kim Kyung-hyun sobre **Natural City** en www.koreanfilm.org.

2. Ver artículo de Giuseppe Gariazzo en el número 36-37 de *Nosferatu* dedicado a "Nuevas miradas del cine asiático".

3. Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Editorial Crítica, Barcelona.

4. Ver *Monster*, de Naoki Urasawa, Planeta Agostini.

El cine de terror contemporáneo en Corea

Un diagnóstico [1]

Kim Kyun-hyun

Historian zehar, Korean oso pelikula gutxi mugatu izan dira estuki beldurrezko zinemari dagozkion konbentzioetara. Baina joera hori aldatu egin da azken hamar urteetan eta are gehiago azkeneko bi urteotan, beldurrezko hogei pelikula merkaturatu izan diren urteotan, alegia. filmaren arrakastak eraginda, emakumezko fantasma gazteak agertu dira eta **Tale of Two Sisters** *filma, adibidez, Koreako oraingo beldurrezko pelikula arrakastatsuena da. Hala eta guztiz ere, Koreako zinemari kosta egiten zaio oraindik ere bertako ukitua duten muinstroak sortzea, nahiz eta seguruenez ospea dagoeneko lortu duten zinemagile korear batzuek bete ahal izango duten zeregin hori.*

Spider Forest

Este ensayo es un breve repaso de las tendencias generales y ejemplos más significativos del cine de terror coreano. Más que ofrecer al lector generalizaciones fáciles basadas en modelos tipificados de la "cultura coreana", lo que nos gustaría es llamar su atención sobre dos factores: la forma en que los cineastas coreanos han adaptado tropos reconocibles del cine de terror y cómo han resistido a su vez, con mayor o menor éxito, las tendencias internacionales de un género homogeneizado. En cuanto a esto último, nos centraremos en el impacto (en gran parte negativo) que el cine de terror japonés post-**Ring** ha tenido en su equivalente coreano.

El cine de terror coreano anterior a 1990: Kim Ki-young y otros

Elaborar una historia del cine de terror es siempre un asunto delicado. Hablando con propiedad, el término "terror" hace referencia a un efecto emocional más que a un género. Por un lado, lo que concebimos como temas típicamente asociados al género de terror podrían desligarse fácilmente de la mayoría de las convenciones del género. Así, por ejemplo, podemos imaginarnos sin ningún problema una película sobre vampiros que carezca de los elementos propios de las "películas de vampiros": sin colmillos al descubierto, sin cementerios a la luz de la luna, sin castillos con pasillos repletos de telarañas, sin sofisticados aristócratas europeos de piel pálida que se convierten en murciélagos o en lobos y que acechan a bellas víctimas del género femenino (2). Y, por otro, la definición de cine de terror podría llegar a abarcar películas que, aunque habitualmente se han incluido en otras categorías, generan sin duda alguna reacciones de temor, miedo o terror entre los espectadores. Clásicos del cine ampliamente reconocidos como **Gritos y susurros** (*Visningar och rop*, 1972), de Ingmar Bergman, **El salario del miedo** (*Le salaire de la peur*, 1953), de Henri-Georges Clouzot, **Apocalypse Now** (*Apocalypse Now*, 1979), de Francis Coppola, o **Seven** (*Seven*, 1995), de David Fincher, pueden etiquetarse con toda legitimidad como películas de terror. La verdad es que nos preguntamos a menudo si la diferencia entre el género de misterio-*thriller* y el de terror no sobrenatural no existe más que en las mentes de los directores de *marketing* y en las de los distribuidores. No parece haber ningún motivo estéticamente justificable para denominar *thriller* a **El silencio de los corderos** (*The Silence of the Lambs*, 1991), de Jonathan Demme, y, en cambio, "película de terror" a **Scream** (*Scream*, 1996), de Wes Craven, y no al revés.

La situación en Corea no es muy distinta. Como ya he señalado en algún otro lugar, algunas obras maestras contemporáneas, tales como **Sympathy for Mr. Vengeance** (*Boksunen naui geot*, 2002), de Park Chan-wook, o **Tell Me Something** (*Telmisseomding*, 1999), de Chang Yoon-hyun, se entienden de hecho como películas de terror a pesar de los esfuerzos de la industria por comercializarlas, con bastante torpeza, como unos *film noir* o *roman policier* duros (3). Por lo tanto, la escasez de películas clasificadas como de terror por aquellos que pretenden escribir una historia general del cine coreano puede deberse simplemente a la escasez de películas que siguen unas convenciones de género reconocibles. Está claro que en la tradición cinematográfica coreana no faltan relatos sobrenaturales, protagonizados habitualmente por vengativos fantasmas femeninos, pero incluso en el caso de este conocido motivo, existe la opinión generalizada de que **The Public Cemetery Under the Moon** (*Wolhaui gongdongmyoji*; Kwon Cheol-hwi), no estrenada hasta 1967, es realmente el primer ejemplo.

De hecho, las mejores películas de terror de la Edad de Oro del cine coreano (1953-1975) y, además, con una buena aceptación por parte de la crítica, son *thrillers* psicológicos carentes de elementos abiertamente sobrenaturales. **Evil Staircase** (*Maeui gyedan*, 1964), de Lee Man-hee, es una variación fascinante de **Las diabólicas** (*Les diaboliques*, 1955), de Clouzot. El iconoclasta Kim Ki-young alcanzó cimas endiabladamente delirantes a la hora de desdibujar los límites entre la realidad "subjetiva" y "objetiva" en su obra maestra **The Housemaid** (*Hanyo*, 1960). Más tarde fijó su atención en el surrealismo más auténtico y en el teatro del absurdo en **Woman in Flames** (*Hwayo*, 1971), **Insect Woman** (*Chungyo*, 1972) y **A Woman In Pursuit of a Killer Butterfly** (*Salinnabileul ggotneun yeoja*, 1978), esta última, en particular, repleta de diálogos "filosóficos" exaltados y a menudo hilarantes y una imaginería asombrosa e incomprensible. Aunque es posible que a Kim Ki-young le falte el espíritu experimental de Fernando Arrabal o Alejandro Jodorowski, sus películas muestran claramente, a pesar de las deficiencias técnicas y de las inevitables concesiones a la censura, una integridad estética, una energía febril y una sensibilidad irónica comparables a películas idiosincrásicas tales como **El ángel exterminador** (1962), de Luis Buñuel, o **The Mansion of Madness** (1973), de Juan López Moctezuma.

En los años 70 y 80, el género de terror acompañó al declive del cine coreano en general y se dedicó a producir burdas imitaciones de éxitos europeos y americanos, u otras producciones poco memorables. Destacan entre ellas **You Too Will Be a Star** (*Neo ttohan byeori doe-eo*, 1975), un drama sobre posesiones abiertamente melodramático y dirigido por uno de los principales directores de los años 80, Lee

Whispering Corridors

Jang-ho, y **Remodeled Beauty** (*Jeonghyeong mi-in*, 1975), una extraña e híbrida película de terror que combina el subgénero de terror médico tipo **Ojos sin rostro** (*Les yeux sans visage*; Georges Franju, 1959) y el tema del monstruo felino (procedente de Japón), ambas realizadas claramente al amparo del éxito internacional de **El exorcista** (*The Exorcist*, 1973); **Human Affairs Are Nothing** (*In-sa yeo-mu*, 1975), una coproducción filipino-coreana llena de desnudos (fuertemente censurados en las salas de cine coreanas) y *taekwondo*; y **Woman's Wail** (*Wolgokseong*, 1986), de Lee Hyuk-soo, que supone un tímido regreso a las tradicionales y moralistas historias de fantasmas de la Corea tradicional. Sin embargo, es probable que la mayoría de los coreanos que vivieron esta década citen, como su primer contacto con el género de terror, más que cualquiera de los anteriores ejemplos cinematográficos, **Hometown of the Legends**, una serie de televisión que adapta leyendas locales y cuentos populares.

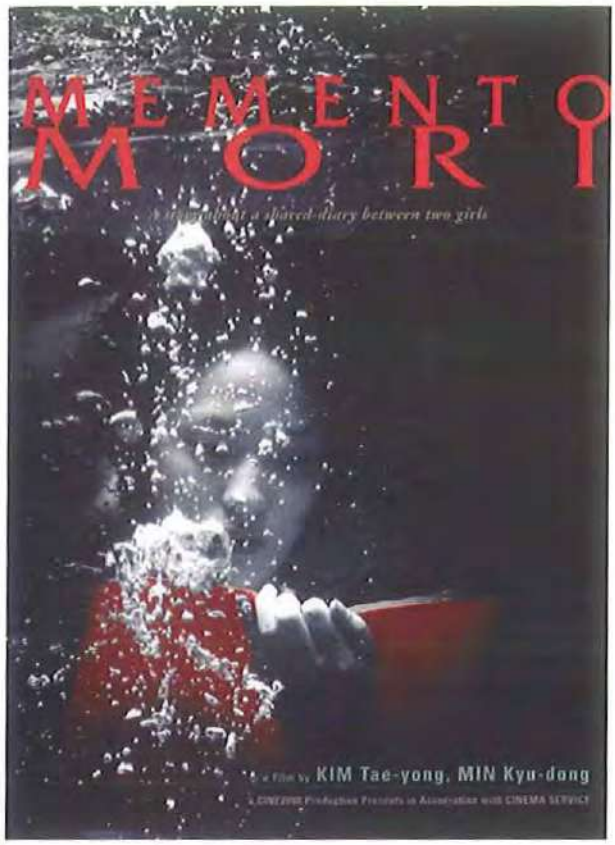
Durante este periodo se frenó en gran medida el desarrollo de los recursos y precedentes culturales que los realizadores coreanos podían explotar para crear una película de terror –**Dos hermanas** (*Jangwa, Hongryeon*, 2003), de Kim Jee-woon, basada en un conocido cuento popular coreano, es la excepción que confirma la regla–. El cine coreano ha sido incapaz de crear monstruos de cine de terror de fuerte sabor local, como es el caso de "los muertos sin ojos" de Amando de Ossorio o el Zé do Caixão de José Mojica Marins. Los mejores ejemplos del cine de terror coreano anterior al resurgir del cine coreano de mediados de los 90 han sido *thrillers* psicológicos con una fuerte tendencia modernista y dejes expresionistas, más que las flagrantes películas sobrenaturales con tema religioso o moral. Por lo tanto, no es de extrañar que veamos confirmarse estas características en las películas de terror con más éxito de los años 90 y 2000.

Éxitos: El terror de la subjetividad individual

Tras un breve periodo de películas de terror menores influenciadas por **Scream**, de Wes Craven, **Whispering Corridors** (*Yeogo gwedam*, 1998), de Park Ki-hyung, y las siguientes películas de la serie han establecido las bases de las películas de terror del actual cine coreano. La creación del productor Lee Choon-yeon, la serie **Whispering Corridors**, se concibió originalmente como una versión coreana de una serie japonesa de películas de terror menores, *Scary School Stories* (*Gakko no kaidan*). Sin embargo, Lee Choon-yeon, director de Cine 2000, Oh Gimin, presidente de Masulpiri (Magic Flute) Productions, y demás productores involucrados en la serie han logrado evitar ser meros imitadores. De hecho, una de las razones más importantes de su éxito ha sido la voluntad de Lee de emplear directores jóvenes y sin experiencia, y permitirles un alto grado de libertad creativa. En consecuencia, la serie **Whispering Corridors** depende en gran medida de sus directores, reivindicando cada una de sus películas una identidad propia.

Aunque **Whispering Corridors**, de Park Ki-hyung, cuenta con el respeto de los principales críticos de cine, no es tan admirable como película de terror. Su tirón comercial a finales de los 90 se debió en gran parte a su crítica, entonces tabú, del sistema educativo coreano, en el que profesores autoritarios abusaban de forma rutinaria de los estudiantes, tanto psicológica como físicamente, y en el que el acceso a las "mejores universidades" se había convertido en el único objetivo reconocido de la enseñanza secundaria. Ello se refleja de manera explícita cuando el fantasma de Jin-joo, la víctima, mata a un profesor violento (apodado *Mad Dog*), literalmente descuartizándolo, y se ve cómo queda atrapada en el colegio sin poder conseguir la "graduación" para el acceso al nivel superior de la jerarquía social. Sin embargo, el uso por parte de Park Ki-hyung del género de terror para criticar instituciones tales como la escuela y la familia, así como los valores burgueses y capitalistas predominantes –utilizados con un resultado mucho menos satisfactorio en **Acacia** (2004)–, no ha sido secundado por las siguientes entregas de **Whispering Corridors**.

La siguiente entrega, **Memento Mori** (*Yeogo gwedam 2*, 1999), dirigida por Min Kyu-dong –**All for**



Love (2005)– y Kim Tae-yong –**Family Ties** (*Gajokeui tansaeng*, 2006)–, aunque hace algunos comentarios sobre la naturaleza represiva del sistema escolar coreano, centra, sin embargo, su atención en las relaciones psico-sexuales de sus dos protagonistas, Si-eun (Lee Young-jin), una atleta andrógina, y Hyo-sin (Park Ye-jin), una estudiante más convencionalmente "femenina" que se suicida al ser rechazada por la primera y empieza a rondar la escuela. **Memento Mori** ha sido aclamada por algunos críticos como un vehículo de protesta contra la ortodoxia heterosexual predominante disfrazado de película de terror (4), si bien es verdad que el tema del lesbianismo está presente más como un trasfondo que como un tema explícito. **Memento Mori** destaca más por sus audaces toques modernistas –una estructura con múltiples *flash-backs* que reta la linealidad de la narración, la disyunción entre el diálogo y la acción en pantalla, un diseño de sonido único– que por rozar temas (supuestamente) tabú como el lesbianismo (5).

La tercera entrega de la serie **Whispering Corridors**, **Wishing Stairs** (*Yeogo gwedam 3*, 2003), dirigida por Yoon Jae-yeon, fue puesta por los suelos tanto por la crítica como por sus fans coreanos por ser, entre otras razones, una mala imitación de la secuencia clave de **The Ring (El círculo)** (*Ringu*; Hideo Nakata, 1998). Sin embargo, la película no es en absoluto mala como estudio detallado de sentimientos de la adolescencia tales como la envidia, el ansia o el orgullo y su potencial destructivo. Según declaraciones de la directora en el comentario que acompaña al DVD, prefirió mantener los aspectos aparentemente sobrenaturales de la historia como parte de la imaginación del protagonista, pero no gustó. El resultado es que la película muestra una actitud bastante indecisa hacia lo que es el perímetro de la "realidad," contribuyendo así a su falta de impacto y coherencia.

Wishing Stairs

Dos hermanas

Le ocurre un problema similar, además de una estructura también fuertemente influenciada por **The Ring (El círculo)**, a **Dos hermanas**, de Kim Jee-woon, que, sin embargo, se revela como probablemente la película de terror contemporánea más exitosa de Corea del Sur, una joya de película que combina elementos tan dispares como la influencia de los cómics japoneses para chicas, la psicología freudiana y el melodrama familiar al estilo coreano en una mezcla de carácter único. Por supuesto, es difícil hablar del impacto de **Dos hermanas** sin mencionar su "sorprendente final", que muestra quizás uno de los casos más extremos de la estratagema de "narración como imaginación de un personaje", utilizada con variaciones en ejemplos tan distintos como **El gabinete del Dr. Caligari** (*Das Kabinet des Dr. Caligari*; Robert Wiene, 1920) y **El club de la lucha** (*Fight Club*; David Fincher, 1999), y, por supuesto, en varias de las películas de Kim Ki-young.

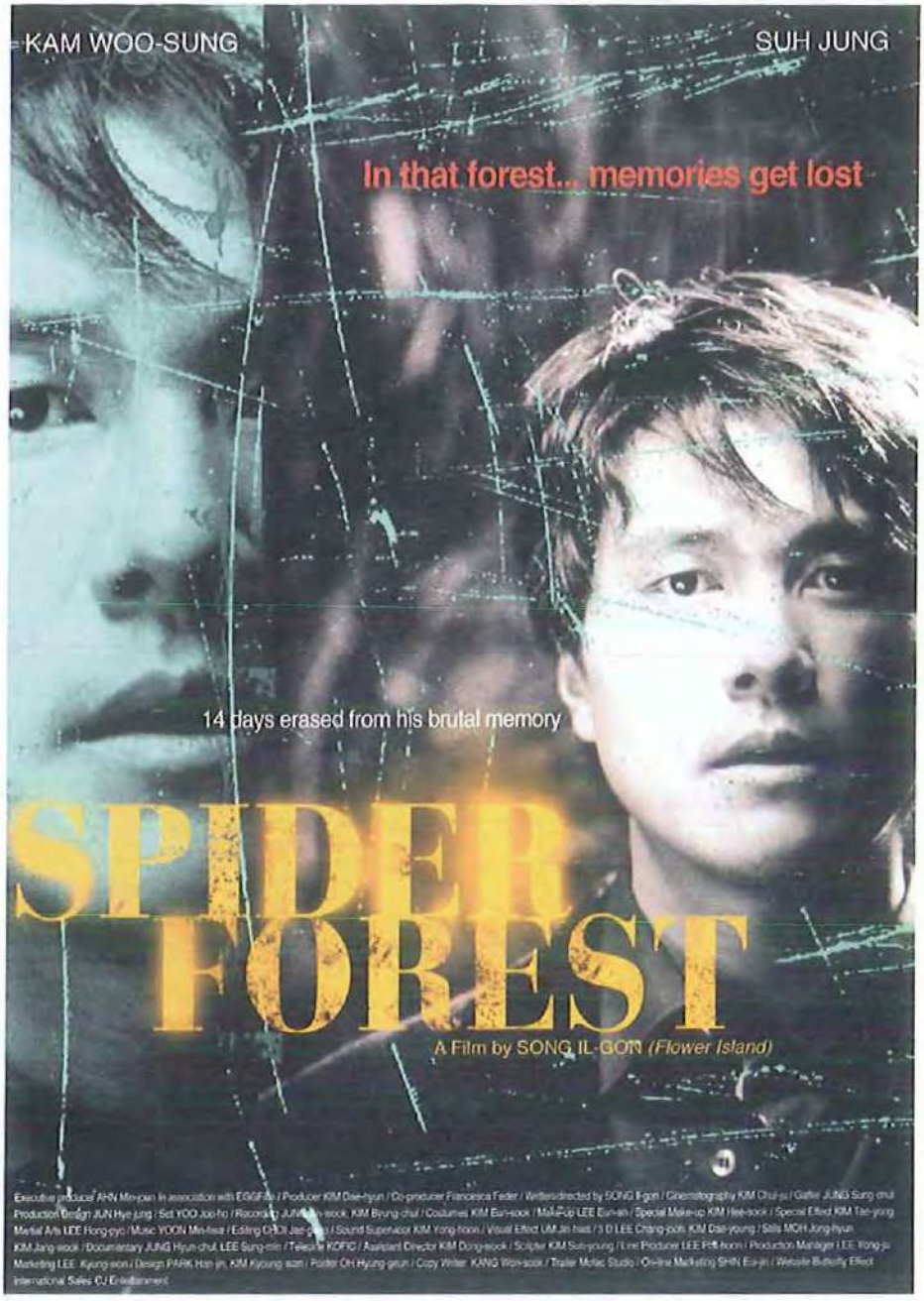
Kim Jee-woon aumenta el nivel de confusión al presentar múltiples clímax (quizás por fidelidad a la concepción que el cuento popular original tiene de la madrastra como un ser malvado), cuando un final sólido y un epílogo hubieran bastado. Más importante aún, Kim parece inseguro acerca del hecho de si el universo imaginario de **Dos hermanas** permite o no la manifestación física de los espíritus. Algunas películas son capaces de mantener dicha ambigüedad hasta el final –por ejemplo, **The Haunting: La mansión encantada** (*The Haunting*, 1963), de Robert Wise–, pero **Dos hermanas** "cae" justo antes del final. Sin embargo, no se puede decir que **Dos hermanas** "engañe" a su público, tal y como han argumentado algunos críticos y espectadores; al comienzo deja claro que la "realidad" de la película se limita a la perspectiva subjetiva de la hermana mayor, Su-mi. La fuerza emotiva de la película procede de la empatía que muestra el director por el mundo subjetivo de Su-mi, a saber, el de un espíritu adolescente, sensible y obstinado, desolado ante el egoísmo y la hipocresía del mundo adulto. Aunque de forma más "artística", Song Il-gon emplea una táctica similar de utilización de las convenciones del género de terror para explorar la mente de un personaje en **Spider Forest** (*Geomi sup*, 2004), un elaborado puzle al estilo Escher con una fuerte sensibilidad europea.

Por último, la cuarta y última película de la serie **Whispering Corridors**, **Voice** (*Yeogo gwedam 4: Moksori*, 2005), dirigida por Choi Ik-hwan, adopta una dirección nueva e intrigantemente metafísica, enfrentándose cara a cara con una cuestión que normalmente evitan las películas de terror: ¿Qué es lo que quieren los fantasmas de los vivos? Resulta que los fantasmas no quieren ni venganza ni justicia; lo que quieren es "vivir", y es precisamente la desesperación de su protagonista muerto, Young-eon, por resistirse a la aniquilación de su identidad, más que el temor de los personajes humanos por el fantasma, la que conduce la narración en **Voice**. Aunque debilitada por un nuevo "giro inesperado", esta vez con ecos del tema del *doppelgaenger* analizado en **Into the Mirror** (*Geoul sokeuro*; Kim Seong-ho, 2003),

Voice se las arregla, sin embargo, para sacar provecho de los motivos del género de terror y tratar el temor de unas jovencitas ante el descubrimiento de la mortalidad de la condición humana y el eterno misterio de la muerte.

Merecen mención aparte dos importantes películas de terror de 2003. **The Uninvited** (*4 Inyong shiktak*; Lee Yu-seon 2003), que destaca también por la gran interpretación de la superestrella asiática Jeon **Ji-hyeon** –**My Sassy Girl** (*Yeopgijeogin geunyeo*; Kwak Jae-young, 1999)– y que es un *thriller* psicológico que da una vuelta de tuerca más al tema de la aridez espiritual del estilo de vida conocido como "complejo del apartamento", tema analizado ya en el cortometraje de Kim Jee-woon **Memories** –presentado como parte integrante de la antología de películas de terror **Three** (*Saam gaang*, 2002)–, y donde el protagonista, un arquitecto interpretado por Park Sin-yang y enfrentado a una serie de muertes que tienen lugar a su alrededor, se ve totalmente incapaz de llevar a cabo la más mínima intervención. La película está envuelta en un fuerte sentimiento de desasosiego e inutilidad en lo que respecta a la posibilidad de una comunicación real. Subvierte también de forma desagradable el tipo de concesiones a la moralidad convencional vista en otros productos del género, especialmente en lo que respecta a la celebración de la maternidad (el tradicional fantasma femenino coreano que trata a menudo de proteger a su hijo, esto es, al heredero varón, desde la tumba), asociando en un determinado momento maternidad con canibalismo.

Into the Mirror hace suya la premisa de un fantasma vengativo que vive al otro lado del espejo para crear, a partir de la misma, una fantasía cerebral con



dejes de ciencia ficción. Según reconoce su director, Kim Sung-ho, esta premisa sirve también como metáfora de la teoría lacaniana del autodesarrollo. Presenta al detective Young-min, interpretado por Yu Ji-tae, como una figura capaz de interactuar con los seres proyectados en el espejo (reflejos) como si se tratara de seres humanos "reales", dando a entender que su ego no ha sido lo suficientemente desarrollado, lo que explica en parte su incapacidad para adaptarse a la sociedad.

Esta exégesis lacaniana se entrelaza a continuación con el hecho de que el mundo fantástico existente al otro lado del espejo resulta ser un universo alternativo poblado por nuestros *doppelgaengers*. Y, sin embargo, el villano de la película (Kim Myeong-soo) lo único que ve al otro lado del espejo es la más absoluta oscuridad, iluminada esporádicamente por luces prismáticas con los colores del arco iris procedentes del mundo "real", indicándonos que el mundo existente al otro lado del espejo no es más que una construcción subjetiva de la conciencia de cada personaje.

Problemas: Clones de Sadako Sin Sentido y obsesión con los recursos argumentales

La primera década del siglo XXI ha sido testigo de un auténtico resurgir de las películas de terror coreanas, un género hasta entonces vilipendiado e ignorado. De enero de 2004 a octubre de 2006 se han estrenado un mínimo de 22 películas comercializadas como pertenecientes al género de terror, sobre todo durante la temporada de verano. Por desgracia, sus perspectivas de futuro no parecen tan halagüeñas, ya que la mayoría de ellas sufre de algunos puntos débiles fácilmente identificables.

Desde el éxito mundial de **The Ring (El círculo)**, el mercado del terror del Este asiático ha sido infectado, como con el SARS, por un virus cinematográfico conocido como CSSS, es decir, Clones de Sadako Sin Sentido. La infección por este virus tiene como resultado jóvenes fantasmas femeninos, sin

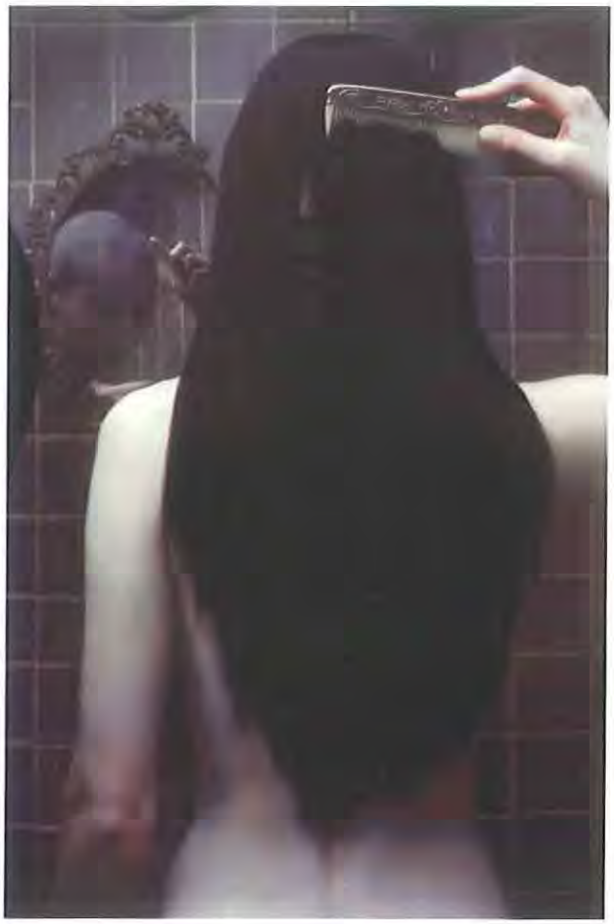
Cello

Face

ojos y con una larga melena negra, que caminan arrastrando los pies y que aparecen en todas partes. Huelga decir que esta cepa de virus apareció por primera vez, de forma inesperada, a través de la influyente película de terror japonesa **The Ring (La señal)**, que, no hay que olvidar, presenta una concepción de Sadako, el monstruo sobrenatural de la película, completamente distinta a la de la novela original de Koji Suzuki. Esta última es una oscura fantasía cuasi-lovecraftiana con toques de ciencia ficción en la que el contenido de la "cinta de vídeo maldita" resulta ser una nueva forma de vida capaz de reproducirse mediante la tecnología de los medios de comunicación. En ella, Sadako es un ser superior, bello y hermafrodita al que la sociedad rechaza por bicho raro y que es objeto del acoso sexual masculino. En cambio, la película de Hideo Nakata la retrata como una joven malhumorada con el rostro permanentemente oculto bajo la melena. Gracias a un desarrollo de los hechos profundamente irónico al estilo "la realidad supera la ficción", que Suzuki bien podría apreciar, la Sadako cinematográfica se ha convertido en sí misma en un virus mediático que ha infectado las películas de terror de medio mundo. Muchas de las películas de terror coreanas, azotadas por el CSSS, sacan a relucir los fantasmas femeninos de melena larga cada vez que tiene que ocurrir algo que "dé miedo". Las consecuencias inmediatas suelen ser normalmente un profundo aburrimiento y el fastidio por parte del espectador. En los últimos años, quien se ha llevado la palma ha sido **APT** (2006), de Ahn Byung-ki, que nos presenta a un fantasma que incluso reproduce el molesto chirrido que producía el espectro vengativo de **La maldición** (*Ju-on*; Takashi Shimizu, 2000), aunque la verdad es que casi todas las películas de terror coreanas realizadas desde **The Ring (El círculo)**, desde las ya mencionadas **Wishing Stairs** y **Dos hermanas** hasta las execrables **Ryeong**, también conocida como **Dead Friend** (Kim Tae-kyeong, 2004), y **Arang** (Ahn Sang-hoon, 2006), sufren hasta cierto punto del virus CSSS. La situación ha empeorado tanto que Djuna, el destacado escritor de ciencia ficción y fantasía y crítico de cine, ha instado públicamente a Kadokawa Publishing Company a demandar a **APT**, **Arang** y otras películas de terror de 2006 por no respetar los derechos de autor (6).

Otro síntoma es la propensión de los realizadores a apostarlo todo a los "finales sorprendentes" o "vueltas de tuerca argumentales". En estas películas, 1) se desvela que el protagonista es un fantasma ya muerto –a la manera de **El sexto sentido** (*The Sixth Sense*; M. Night Shyamalan, 1999)–; 2) o es el culpable pero lo ha olvidado por el poder de la negación; 3) o se revela que ha imaginado todo el núcleo narrativo de la película, normalmente en el momento de su muerte –como en *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (relato de Ambrose Bierce) o **La escalera de Jacob** (*Jacob's Ladder*; Adrian Lyne, 1990), entre otros muchos ejemplos–. Estos tres tipos de giro argumental, cada uno de ellos con una historia larga y bien definida tanto en el cine como en la literatura de género, dominan el actual cine de terror coreano, desposeyéndolo casi completamente de cualquier efecto sorpresa. Por cada película como **Dos hermanas** o **Spider Forest**, hay ejemplos como **Cello** (*Chello hongmijoo ilga salinsagan*; Lee Woo-cheol, 2005) o **Face** (Yoo Sang-gon, 2004), en los que las grandes revelaciones provocan sentimientos de irri-

The Wig



tación, confusión y risa involuntaria a partes iguales. Curiosamente, este malestar representa la otra cara de la moneda de la actitud modernista y subjetiva que el cine coreano ha adoptado en los últimos años, tal y como hemos mencionado anteriormente.

Por último, existe la costumbre de asignar proyectos de terror antediluvianos a directores debutantes que no tienen un interés o una pasión especial por el género. Tomemos, por ejemplo, **Face** y **The Wig** (*Gabal*; Won Shin-yeon, 2005). En el primer caso, el director Yoo Sang-gon trata de salvar desesperadamente la sangrienta vulgaridad del material ignorando activamente las escenas de terror físico (así, por ejemplo, sólo le dedicará una tímida toma general a la descomposición del cuerpo de uno de los personajes en un tanque de productos químicos). En el segundo, el director Won Shin-yeon trata de ir más allá del género abofeteando al espectador con un final excesivamente deprimente, posiblemente con la intención de provocar en el mismo una sesuda reflexión acerca de la naturaleza enigmática de las relaciones humanas. Sin embargo, el resultado más probable es la risa involuntaria o una confusión resentida, o ambas. Aunque estar familiarizado con el género de terror no es un requisito para hacer una película de terror de éxito, lo que sí supone un problema es que los realizadores carezcan del más mínimo interés o entusiasmo por los temas que se les ofrecen (7).

En esta coyuntura, podemos predecir sin miedo a equivocarnos que la temporada de verano de 2007 será testigo de una nueva serie de películas de terror, la mayoría de ellas infectada por el CSSS y obsesionada con las vueltas de tuerca argumentales, a saber, proyectos fórmula que provocarán la ira de los críticos y cuyas ventas en taquilla serán a lo sumo regulares. Al mismo tiempo, los realizadores coreanos disponen de los recursos y el talento suficientes para superar esta situación y producir otra **Dos hermanas** o **Memento Mori**, o incluso una obra aún más innovadora del género de terror contemporáneo. Sin embargo, podemos predecir también que el siguiente gran éxito de taquilla de una película de terror coreana es probable que provenga de alguno de los directores coreanos ya establecidos, como es el caso de Park Chan-wook, Kim Jee-woon, Bong Joon-ho o Ryoo Seung-wan, que ya han demostrado su prodigioso talento y dominio de las convenciones e innovaciones del cine de terror mundial.

NOTAS

1. El texto de este ensayo contiene materiales originalmente publicados a través de *OhmyNews International* en las críticas de **Dos hermanas** y **Cello**, que se reproducen con permiso.

2. Ver, por ejemplo, **La sabiduría de los cocodrilos** (*Wisdom of Crocodiles*, 1998), de Leong Po-Chih, protagonizada por Jude Law.

3. Kim Kyung-hyun, "Horror as Critique in **Tell Me Something** and **Sympathy for Mr. Vengeance**", en Shin Chi-yun y Julian Stringer (eds.), *New Korean Cinema*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2005, págs. 106-116.

4. Cf. Andrew Grossman y Jooran Lee, "**Memento Mori** and Other Ghostly Sexualities", ibídem, págs. 180-192.

5. Sería falso pensar que, debido a la censura, las películas coreanas hayan desterrado totalmente la sexualidad gay y lésbica. Una película tan antigua como el clásico de Kim Soo-yong **Seaside Village** (*Gaenmaeul*, 1965) presentaba ya una escena tan sincera como subida de tono en la que las viudas de los pescadores se unían en "amistades femeninas", si bien no se mostraba nada abiertamente sexual. Pero, igualmente, tampoco esto está presente en **Memento Mori**.

6. Djuna, "What Was Wrong with the Korean Horror Films of 2006?" ("2006 Hanguk horeo yeonghwa mueosi munje yeonna"), *Hangyeore shinmun*, 8 de septiembre de 2006. http://hanimovie.cine21.com/Articles/article_view.php?mm=009007000&article_id=8048.

7. El citado ensayo de Djuna contiene el siguiente comentario: *"Hacer una película de terror sin ningún conocimiento del género es como creerse un entendido en vinos sin haber probado jamás una gota de una bebida alcohólica"*.

Encuentros y desencuentros
El melodrama en coreano

Enrique Garcelán y Domingo López (CineAsia)

Estatistikak ikusita argi dago: Urteko pelikula arrakastatsuena beldurrezkoa, thrillerra, gerrari buruzkoa edo zinemagile korear ezagunenetakoren baten azkenetako emanaldietako bat bada ere, kontua da urtero izaten diren hamar pelikula arrakastatsuenen artean gutxienez bi bihotza hunkitzen diguten horietakoak direla, publikoari negar eragiteko gai direnak, alegia. ***Happy End*** *(1999),* ***Ditto*** *(2000),* ***My Sassy Girl*** *(2001),* ***Marrying the Mafia*** *(2002),* ***You Are My Sunshine*** *(2005),* ***200 Pounds Beauty*** *(2006)... Bata bestearen atzetik sortutako pelikulak dira eta, antza denez, korearrek oso gustuko dute melodrama. Genero hau ez da beti egoera puruan agertzen; izan ere, batzuetan, garai batean girotutako zinemarekin, fantasiarekin edo* thriller *generoarekin bat eginik agertu ohi da, eta beste zenbaitetan beste genero batzuen barruan berriro asmatuta, baina begien bistakoa da duen osasun ona.*

My Sassy Girl

1. Preámbulo: En busca de una historia de amor

"-Los villanos secuestran a su amado y viajan al presente. Aún no sé bien el porqué, pero para salvar a su amado ella viaja al presente en una máquina del tiempo. Al final tienen que besarse.
– ¡Pero no es un melodrama! Es una película de acción.
– ¿Tú qué sabrás del mundo del cine?
– Que a los coreanos les gusta el melodrama. Nos apasiona llorar".

(My Sassy Girl, 2001)

"A los coreanos les gusta el melodrama". Esta frase recogida del guión de **My Sassy Girl** (*Yeopgijeogin geunyeo*; Kwak Jae-young, 2001) no podría ser más reveladora. Aunque sería más fiel a la realidad decir que a los coreanos les apasiona el romance. Ciertamente, el género romántico es siempre el campeón de las taquillas asiáticas (e internacionales, cabe añadir) desde tiempos inmemoriales. Superviviente intempestivo a modas y regímenes políticos, más o menos conservadores, las historias del corazón siempre han gozado del favor de un público entregado a ponerse durante unas escasas dos horas a vivir apasionadas historias lejanas de la suya.

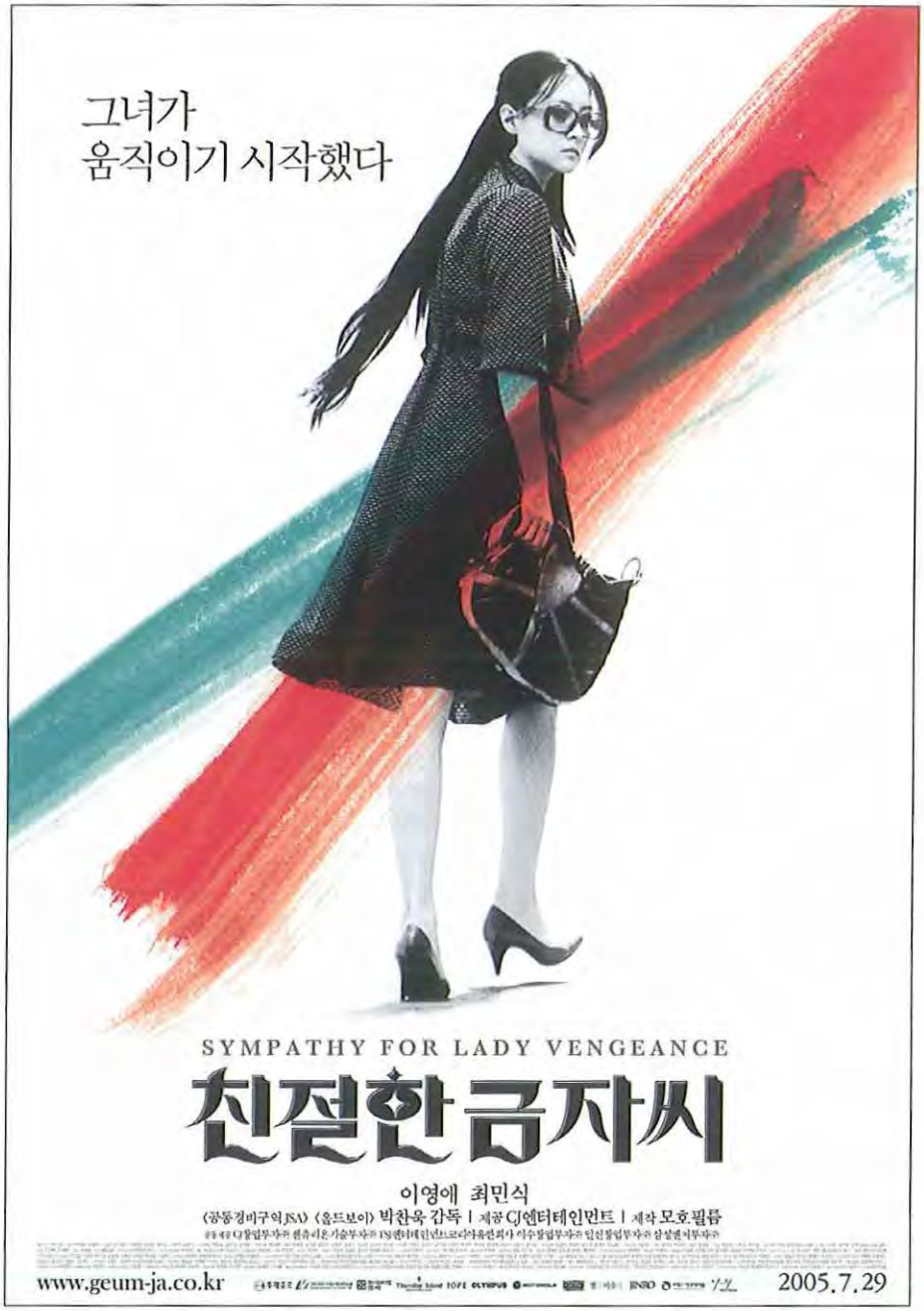
Recientemente, una lista elaborada por el Korean Film Archive donde se recogen las cien mejores películas de la historia del cine coreano, confirma nuestras sospechas. Un melodrama, **Sweet Dreams** (Yang Ju-nam, 1936), se convierte en el film con mayor antigüedad de la selección. Realizado a la par que Cukor era nominado al Oscar por **Romeo y Julieta** (*Romeo and Juliet*, 1936), o William Wyler rodara la maravillosa **Desengaño** (*Dodsworth*, 1936), **Sweet Dreams** contiene todos los elementos típicos de un melodrama. Una joya de 47 minutos, restaurada hace tan sólo unos años, que sigue la vida de una mujer al abandonar a su familia en busca de un nuevo amor. Un film adelantado a su época, que alcanza un nivel técnico y un descaro narrativo muy superior al exhibido por **Free Madam** (*Jayu buin*; Kang Dae-jin, 1969), estrenada dos décadas más tarde, y centrada en el derrumbe emocional de una familia ante las infidelidades de sus dos miembros principales.

Sin embargo, pese a la omnipresente popularidad del género, que provoca unas casi milimétricamente coincidencias en cualquiera que sea el país productor, el melodrama en Corea del Sur goza de una idiosincrasia particular que lo hace inmediatamente reconocible frente a sus homólogos vecinos. Descubrimos aquí una de las características propias del cine coreano: la mezcla de géneros. Comedia-melodrama. Melodrama-*thriller*. Incluso melodrama-terror. Kim Ki-young, llamado por algunos críticos el padre del cine de terror, da buena muestra de ello en **The Housemaid** (*Hanyo*, 1960), el relato de la venganza de una criada cuyo fantasma siembra el terror dentro de la familia burguesa a la que sirve. La cinta, que comienza como un film de terror, se pierde acto seguido en un entramado de pasiones. Otro de los realizadores integrante de la lista del Korean Film Archive y que aúna como pocos el género fantástico con el melodrama es Shin Sang-ok. Muerto en 2006 después de una agitada existencia que lo llevó hasta Corea del Norte a finales de los años setenta, secuestrado por el régimen político para la realización de filmes propagandísticos, Shin realiza **A Thousand Year-Old Fox** (*Cheonnyeon ho*, 1969), un espectáculo que combina elementos fantásticos con elementos de *swordsplay*, además de contar con los ingredientes propios de una cinta épica y del melodrama (el triángulo de amor que se establece entre el general, la reina y la joven poseída).

El Korean Film Council (KOFIC) se ha preocupado por mesurar esta preferencia del público coreano hacia el melodrama (y en su caso hacia la comedia romántica). Si tomamos como punto de referencia el año 1999, un año muy representativo para la industria surcoreana, ya que marcó un cambio de tendencia, observamos que, a pesar de que las producciones nacionales no aumentan en número de una forma espectacular, y que no hay freno a la importación de filmes extranjeros (sobre todo americanos), el público se decanta por las producciones locales de una forma mayoritaria. Y esto provoca un hecho característico en el cine de Corea: desde 1999 las películas más taquilleras del año son siempre productos propios, alcanzando una cuota de pantalla superior al 50%. Hay dos hechos que nos llaman la atención del estudio:

a) El género preferido por el público coreano en 1999 (mimetizando a los productos americanos de consumo) es el cine de acción, con un 37%. Hay que recordar que el film más visto del año es **Shiri** (*Swiri*; Kang Je-gyu, 1999), un trepidante *thriller* de acción que enfrenta a un agente de Corea del Norte con otro de Corea del Sur. Conviene, a su vez, no obviar el contenido romántico que envuelve el film: ambos agentes son amantes, y su historia de amor "ralentiza" el relato, adaptándolo al gusto coreano. Sin embargo, esta tendencia se invierte en el 2001, donde la acción es literalmente fagocitada por la comedia, que alcanza un 27,4% de las preferencias del público. **My Sassy Girl, Mi mujer es una gángster** (*Jopog manura*; Cho Jin-gyu, 2001) y **My Boss, My Hero** (*Doosaboo ilchae*; Yun Je-gyun, 2001) mucho tienen que ver con esta inversión. Historias de amor revestidas de un humor "descaradamente" inocente, e impregnadas de una violencia que forma parte de la idiosincrasia coreana. No obstante, la alternancia comedia/acción en el primer lugar de las preferencias del espectador se irá sucediendo a lo largo de los años.

b) Alejado de esta guerra que enfrenta a los géneros comedia/acción (enfrentamiento puramente teórico, ya que la fusión de géneros, como hemos comentado con anterioridad, es una de las bases para entender el cine coreano), encontramos el melodrama. Un género que goza de una constancia a prueba de bomba entre los espectadores coreanos, con una media del 18%, para el estudio realizado por el KOFIC entre los años 1999-2006. Invariablemente del año, de cuál sea la película más taquillera, de que el terror esté de moda, de que el *thriller noir* se imponga ante la crítica internacional, de la renovación de los efectos digitales, de que Kim Ki-duk amenace con no estrenar su nueva película en las salas comerciales del país, de que el drama bélico que envuelve a ambas Coreas consiga arrastrar a una tercera parte de la población nacional al cine, o de que los tentáculos de un monstruo anfibio aterroricen a los paseantes del río Han, siempre hay un lugar para que el público llore en las plateas de las multisalas coreanas. No hay *box office* que se resista al melodrama. Siempre encontraremos uno o más títulos dentro del *top ten*. **Happy End** (*Haepi endeu*;



Chung Ji-woo) en 1999. **Ditto** (*Donggam*; Kim Jeong-kwon) en el 2000. En el 2001 la maravillosa **My Sassy Girl. Marrying the Mafia** (*Gamunui yeonggwan*; Jeong Heung-sun) en el 2002. **You Are my Sunshine** (*Neoneun nae unmyeong*; Park Jin-pyo) en el 2005. **200 Pounds Beauty** (*Minyeo-neun goerowo*; Kim Yong-hwa) en 2006. Y…

¿Cómo afecta este hecho a la industria cinematográfica? Observando el número de producciones estrenadas al año, confirmamos que el género del melodrama (incluyendo los títulos que integran el grueso de la comedia romántica) ha ido aumentando, año tras año. Tomando el 2001 como punto de partida, de los 65 filmes coreanos estrenados, 11 de ellos, un 16%, pertenecían al género que mueve el músculo cardíaco. Esta cifra sobrepasa el 30% en el 2004, manteniéndose desde entonces entre el 25-35% hasta llegar al 2007. CJ Entertainment, Showbox, Cinema Service, las grandes productoras-distribuidoras lo tienen claro: siempre hay un lugar en cada uno de los mercados en los que participan cada año para presentar sus novedades melodramáticas. Un fenómeno que no se limita al campo cinematográfico sino que se extiende, ejerciendo un efecto de retroalimentación, al mundo televisivo. Los *doramas* o series de televisión –**Autumn Fairy Tale** (*Gaeul donghwa*, 2000), **Friends** (2002), **Full House** (*Poolha wooseu*, 2005) o **Crazy for Love** (2007)– inundan la programación coreana, como lo hacen en su país vecino, Japón, despertando un fenómeno fan que traspasa fronteras. Actores de la talla de Lee Yeong-ae –**Un bonito día de primavera** (*Bomnaleun ganda*; Hur Jin-ho, 2001) o la reciente **Sympathy for Lady Vengeance** (*Chinjeolhan geumjassi*; Park Chan-wook, 2005)– han sido las estrellas de estos

seriales televisivos como **Dae Jang Geum** (2003). Estrellas de la canción como Rain, que ha debutado en la gran pantalla en el último trabajo de Park Chan-wook, **I'm a Cyborg But That's Ok** (*Saibogujiman kwenchana*, 2007), ya había participado en numerosas series televisivas –**Full House** (2004), **A Love to Hill** (2005)–, convirtiéndose en todo un fenómeno de masas, algo que no ha pasado desapercibido para los políticos coreanos, que le han seleccionado como embajador de Corea del Sur para la promoción turística del país.

Entramos en un mundo apasionante. Un lugar repleto de emociones, que como pocos llegará a despertar grandes emociones en el espectador. Y es que, ya sea para bien o para mal, el melodrama se ha convertido en uno de los motores que explica el crecimiento del cine coreano. Veámoslo con mayor detenimiento.

2. El encuentro: Chico conoce a chica. El romance y la comedia romántica

"– ¿Jefa, está segura?
– ¿Te parece que bromeo?
– ¿Tiene a alguien en mente?
– ¿Alguno de vosotros querría? [Ante la cara de espanto del grupo de mafiosos tras las palabras de su jefa, ella prosigue]. *Mierda... ¡Encontradme un novio!*
– ¿Puede darnos una idea de lo que le gusta?
– ¡Que no se te parezca!".

(**Mi mujer es una gángster**, 2001)

El amor. La pasión. Encuentros y desencuentros. Una marea de síntomas que se reúnen dentro del historial "clínico" de cualquier espectador medio de Corea del Sur. Si bien el amor es una emoción universal, cada país interioriza su significado dotando a su cinematografía de unas pautas propias. Mientras se encontraba refugiado durante la guerra que enfrentó a Corea del Norte con el Sur en 1959, el escritor Hwang Sun-won concibió un relato que resume a la perfección este concepto. Su título original, *Sonagi*, hace referencia a los aguaceros que suelen caer a lo largo de los meses de verano en Corea (una situación que provoca que la gente no descuide su paraguas al salir de casa). Esta lluvia, corta pero intensa, no sería sino una metáfora del desgarrado e intenso amor juvenil, o primer amor. A pesar de que son muchas las novelas que escribiría a lo largo de su vida, ha sido *Sonagi* la que se ha convertido en un clásico de la literatura en Corea del Sur. Durante unos pasajes de **My Sassy Girl**, el protagonista, un joven apocado y tímido, se lo intenta explicar a su pareja, una aspirante a guionista hiperactiva algo ligera de cascos, cuyos guiones plagian los últimos éxitos del cine de acción americano: *"Olvida la acción. A los coreanos nos gusta el melodrama porque nos han entrenado desde pequeños. ¿Recuerdas la novela de Hwang Sun-won?"*. El mismo director rendiría un homenaje a este relato en su siguiente película, **Classic** (*Keulreasik*; Kwak Jae-young, 2003), melodrama que nos presenta en paralelo las historias de amor, vividas en dos tiempos diferentes, de una tímida universitaria y de su madre. La secuencia que reúne a los protagonistas bajo la lluvia está tratada con una exquisita sensibilidad, sabiendo a qué público va dirigida. Ejemplos de este tipo los encontramos en numerosos melodramas. **Feathers in the Wind** (*Git*; Song Il-gon, 2004) y **Navidad en agosto** (*Palwouli Christmas*; Hur Jin-ho, 1998) buscan en un elemento común, la lluvia, la explosión sentimental de sus protagonistas.

Alejándose voluntariamente de las consabidas autoimposiciones taquilleras basadas en el esquema habitual explotado –chico conoce chica, chico y chica se enamoran, un problema les separa (comúnmente una tercera persona) y, al final, aparece el *happy end*–, la evolución de la historia en las comedias o melodramas coreanos suele pillar desprevenido al poco versado espectador, al igual que las poco convencionales resoluciones, basadas en una lógica argumental muy del gusto local, en las que no es extraño que alguno de los protagonistas no viva para ver los títulos de crédito, o que protagonicen unos romances desgarradores plagados de dificultades tales que nunca lleguen a encontrarse. En este sentido un film característico sería **Happy End**, melodrama con pinceladas de relato de terror que hiperboliza hasta las últimas consecuencias lo que Hollywood consideraría un final feliz. Cuando aparecieron las primeras notas de producción, tanto críticos como espectadores imaginaban que se trataría de la típica historia de infidelidades, un drama pasional al uso. Pero, a pesar de que el director utilice los elementos propios del melodrama, el resultado es muy diferente a lo esperado. El film, que se elevó al quinto puesto de la taquilla, supuso el debut en la dirección para Chung Ji-woo, firmante también del guión, un director que seguiría explorando el género del melodrama, filtrando el prototipo americano para dotarlo de identidad propia.

Filmes como **The Letter** (*Pyeon ji*; Lee Jeong-kuk, 1997), **The Contact** (*Cheob-sok*; Chan Yun-hyung, 1997), **Art Museum by the Zoo** (*Misulgwan yup dongmulwon*; Lee Jeong-hyang, 1999), **Navidad en agosto** o **Harmonium in My Memory** (*Na maeumui punggeum*; Lee Young-jae, 1998) inician una nueva concepción del género romántico en el que los personajes no siempre consiguen llegar a una resolución positiva de su historia, viviendo un romance

imposibilitado tanto por barreras físicas como psicológicas, y que desemboca de un modo trágico-dramático y provoca la previsible catarsis lacrimal. Buena parte de la influencia en este nuevo modo narrativo del género la tienen los quince años en que la industria del país deriva su producción hacia terrenos profundamente artísticos, en los que hasta el cine más comercial –como la taquillera trilogía de **A General's Son** (*Janggunui adeul*), de Im Kwon-taek (1990-92)– camina por derroteros cercanos al arte y ensayo, tras una década marcada por la sobreproducción de cine de consumo masivo (superhéroes, artes marciales, animación, *thrillers* de espías, etc.). Igualmente influyentes son los intermitentes periodos de tensión con su país hermano, Corea del Norte, y los vaivenes políticos de su Gobierno. De un modo involuntario se crea un cine de exquisita sensibilidad y un original punto de vista (tendente a la no resolución/consecución de los deseos) en cualquier film con el sello surcoreano, algo que en los últimos años se diluye en cuanto la exportación/importación entre los distintos países asiáticos provoca el baile de influencias varias y por tanto la pérdida de originalidad autóctona.

Un cine donde los amantes sufren dificultades que pueden ser temporales: en **Il Mare** (*Siworae*, 2000), los protagonistas, separados en el tiempo, comparten un mismo espacio, una casa, pero en dos épocas diferentes –el *remake* americano aparecería en el 2006 de la mano de Alejandro Agresti, **La casa del lago** (*The Lake House*, 2006) marcado por una de las características de las producciones americanas que parte de la idea de que al espectador hay que dárselo todo "mascado"–; dificultades físicas, como en **Failan** (Song Hae-sung, 2001), donde la historia de amor comienza tras la muerte de uno de los dos amantes, algo verdaderamente inusual para cualquier producción melodramática. Las enfermedades terminales –una clara referencia y homenaje a **Love Story** (*Love Story*; Arthur Hiller, 1970)– son el punto de partida de numerosos filmes: en **Navidad en agosto**

Mi mujer es una gángster

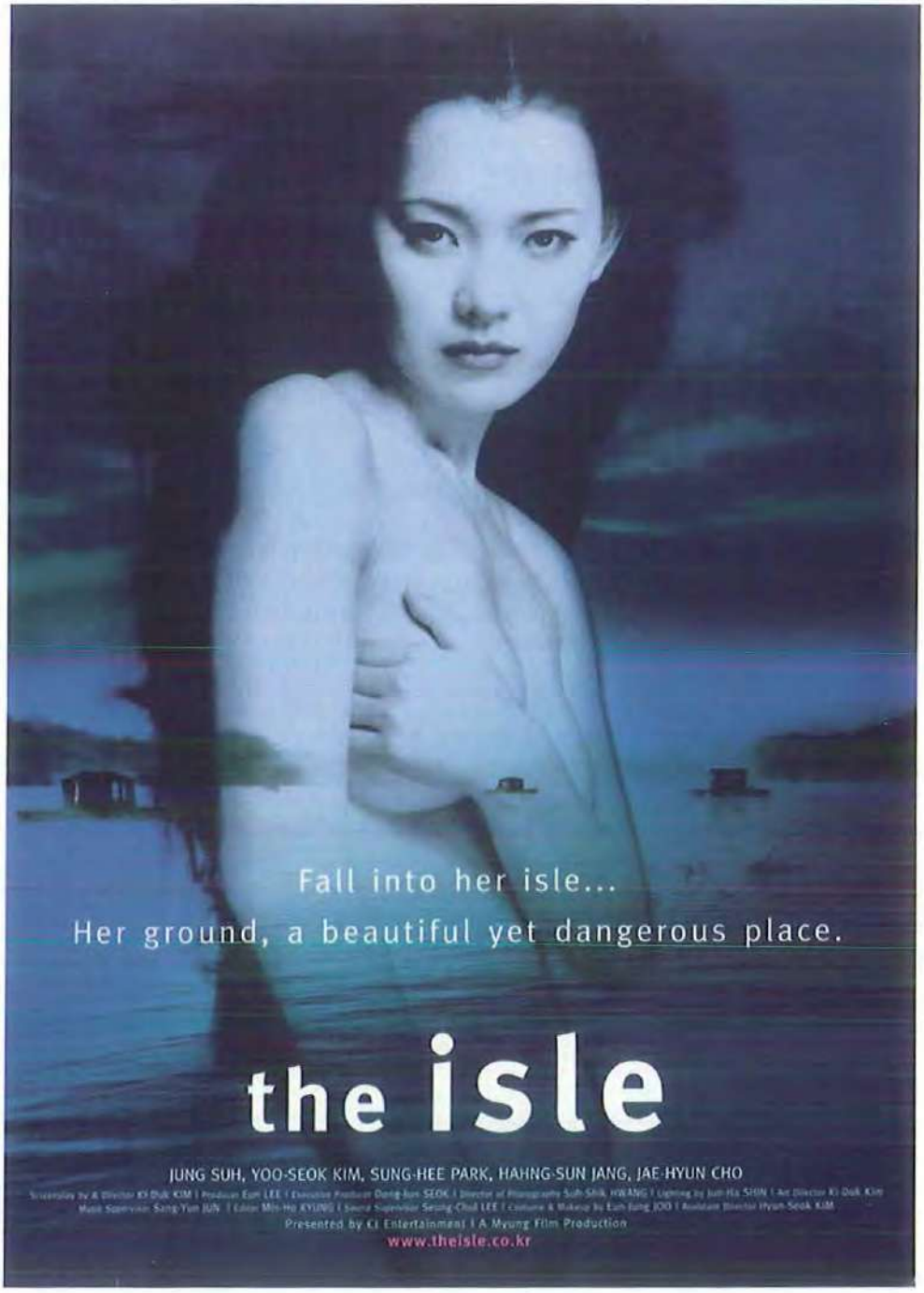
el protagonista es diagnosticado de un cáncer terminal, pero de la misma manera que hiciera Isabel Coixet en **Mi vida sin mí** (2003), la cinta nunca profundiza en este punto (Da-rim nunca sabrá que su amor ha perdido la vida), sino que se centra en cómo un personaje decide vivir los últimos días de su vida. Un catálogo de enfermedades (Alzheimer, disfunciones psicológicas, leucemias, sida, etc.) que en muchos casos se resuelven de una manera sorprendente: en **Love Phobia** (*Domabaem*; Kang Jieun, 2006), la protagonista, aquejada de una enfermedad terminal, terminará siendo abducida por los extraterrestres (¡); o en **A Moment to Remember** (*Nae meorisokui jiwoogae*; John H. Lee, 2004), en una secuencia magistral donde una mujer aquejada de Alzheimer seguirá adelante con su enfermedad (no será curada milagrosamente en el último instante) pero logrará reencontrarse con sus seres más queridos, en un particular *happy end*. Relaciones con fecha de caducidad: **Un bonito día de primavera**; catálogo de infidelidades: **Scarlet Letter** (*Juhong geulshi*; Daniel H. Byun, 2004); o conflictos ocasionados por la diferencia de clases o de edad: **Green Chair** (*Noksaek uija*; Park Chul-soo, 2004).

En el primer capítulo nos referíamos a un hecho de vital importancia: la mezcla de géneros. Conviene recordar que el melodrama acabará impregnándose de otros géneros hasta llegar a convivir con ellos. Cine de época, fantástico, *thriller*. Todo es válido para conquistar al espectador. **Untold Scandal** (*Joseon namnyeo sangyeoljisa*; Lee Je-yong, 2003), la visión coreana de *Las amistades peligrosas*, adapta su texto a la época Chosun para mostrar las infidelidades, engaños y triquiñuelas en el campo del amor. Más tarde, **The King and the Clown** (*Wang-ui namja*; Lee Jun-ik) –film más taquillero del 2006 y de toda la historia del cine coreano hasta la llegada de **The Host** (*Gwoemul*; Bong Joon-ho, 2006)– sabe desmarcarse del realismo histórico de la época que retrata para centrarse en el triángulo amoroso que se establece entre el rey y los dos payasos que llegan a la corte. En el campo del cine fantástico, **Ghost in Love** (*Jaguimo*; Lee Kwang-hoon, 1998) y **Ghost House** (*Gwishini sanda*; Kim Sang-jin, 2004) siguen los parámetros marcados por **Ghost** (*Ghost*; Jerry Zucker, 1990): los fantasmas deberán decidir sobre las infidelidades de sus amantes o salvaguardar la casa familiar. Melodrama y *thriller* se dan la mano en productos que mantienen en vilo al espectador como **Addicted** (*Jungdok*; Park Young-hoon, 2002), un film donde la "apacible" vida de dos hermanos que conviven en la misma casa junto a la esposa de uno de ellos se verá truncada por el accidente que acaba con la vida del marido. Aunque, ¿realmente ha muerto él? Evidentemente, el cine coreano mimetizará fórmulas que han funcionado en la taquilla internacional como son los dramas corales que Robert Altman pusiera de moda a principios de los 90 con **Vidas cruzadas** (*Short Cuts*, 1993). **Sad Movie** (Kwon Jong-gwan, 2005) y **All for Love** (Min Kyu-dong, 2005) son dos buenos ejemplos de fusión de historias en las que el amor es el elemento conductor de la narración.

Obsesivo con las historias de angustioso desarrollo y, no menos, descorazonador desenlace, el cine de

Corea del Sur, y en concreto el romance, no puede entenderse sin hablar de los cineastas de vanguardia. Realizadores que dotan de su sello personal a aquellos temas que tocan. Kim Ki-duk, Lee Chang-dong, Hong Sang-soo, Song Il-gon. Una larga lista de realizadores han fagocitado el género para crear sus propias obras que, si bien no siguen los esquemas clásicos del melodrama coreano, creemos que no deberían faltar en un estudio acerca del género del corazón. Buen ejemplo de ello son los filmes de Kim Ki-duk –**La isla** (*Seom*, 2000), **Bad Guy** (*Nabbeun namja*, 2001), **Hierro 3** (*Bin-jip*, 2004)–, en los que las historias sentimentales, lejos de discurrir por los esquemas tradicionales, presentan unos personajes en un universo de autodestrucción en el que el amor no es sino un elemento más en el camino hacia la anulación o redención de sí mismos. **Mentiras** (*Gojitmal*, 1999), de Jang Sun-woo, es otro ejemplo de historia de amor llevada al límite, en la que el sexo es presentado como una extremista válvula de escape hacia una relación sentimental imposible. En cierta medida, este pesimismo personal está presente, en mayor o menor medida, en cada una de las producciones de carácter sentimental coreanas.

Bordeando el melodrama encontramos su álter ego, la comedia romántica. Estrenada en el 2001 tras una etapa de pesimismo romántico, **My Sassy Girl** se ha convertido, por méritos propios, en la comedia romántica por excelencia. Alocada, diferente, radical en algunos momentos, tierna en otros, con una narrativa interna que impide al espectador avanzar en la



La isla

trama más allá de lo que ve en pantalla. Muchos clones de ella ha dado el cine coreano desde la fecha de su estreno: **Marriage Is a Crazy Thing** (*Gyeolhoneun michinjishida*; Yu Ha, 2002), **Spy Girl** (*Geunyeoreul moreum gancheob*; Park Han-chun, 2004), **Love So Divine** (*Shinbu sueob*; Heo In-mu, 2004), **Windstruck** (*Nae yeojachingureul sogae habnida*; Kwak Jae-young, 2004), **The Art of Seduction** (*Jakeob-ui jeongseok*; Oh Ki-hwan, 2005)... Una lista interminable de títulos, aunque ninguno ha conseguido aunar los elementos de la manera que lo hace el original. Buena muestra de la repercusión de la que ha gozado el film la encontramos al analizar la carrera de cuantos han participado en su producción: desde la actriz Jeon Ji-hyeon, que tras cambiarse el nombre por el de Gianna Jun estrenará en el 2008 su primer film americano, **Blood: The Last Vampire**, a su protagonista principal, Cha Tae-hyeon, que, aunque algo encasillado en su rol romántico, dispone de uno de los clubes de fans más numerosos de Corea del Sur; por no mencionar a su realizador, Kwak Jae-young, uno de los directores más respetados, a la par que taquilleros, en su país y en el vecino Japón.

La inestabilidad internacional provoca que las comedias más desenfadadas se conviertan en éxitos seguros, diversificándose en distintos subgéneros: la comedia de gánsteres, con títulos como **Hi, Dharma!** (*Dalmaya nolja*; Park Cheol-kwan, 2001) o **Jungle Juice** (Cho Min-ho, 2002). Sub-derivados como las comedias de jóvenes *jo-pok*, aprendices a gánsteres metidos en líos –**My Boss, My Hero**, **Kick the Moon** (*Shinlaui dalbam*; Kim Sang-jim, 2001)–. Espías a domicilio en **Spy Girl** o en la superior **She's on Duty** (*Jambok-geunmu*; Park Kwang-chun, 2005), una interesante comedia que mezcla acción, artes marciales y el romance estudiantil. **Conduct Zero** (*Pumhaeng zero*; Jo Geun-shik, 2002) o **Bet on My Disco** (Kim Dong-wong, 2002) son *hits* de un extraño subgénero neo-nostálgico dedicado al revival de los 80, emparentado en ciertos elementos con una serie de refritos de la comedia pseudo-erótica estudiantil y que darían lugar a experimentos como **Sex Is Zero** (*Saekjeuk shigong*; Yun Je-gyun, 2002), moralizadora versión de los tópicos del género, desde **Porky's** (*Porky's*; Bob Clark, 1982) a **American Pie** (*American Pie*; Paul Weitz, 1999), en la que el chascarrillo soez se entrelaza con impensables mensajes conservadores. Siguiendo el modelo nipón que aunaba el amor con la danza en **Shall We Dance?** (*Shall we dansu?*; Masayuki Suo, 1996), encontramos títulos como **Dance With the Wind** (*Baramui jeonseol*; Park Jeong-woo, 2004), agridulce relato de las dificultades que atraviesa un enamorado de la danza ante una sociedad que no acepta el baile como una actividad "bien vista", que significó el debut en la dirección del guionista de la inclasificable **Attack the Gas Station!** (*Juyuso eubguyksageun*; Kim Sang-jin, 1999), o **Innocent Steps** (*Daenseo-ui sungjeong*; Park Young-hoon, 2005), que añadiría a la danza el tema de la inmigración, al estilo de **Matrimonio de conveniencia** (*Green Card*; Peter Weir, 1990). La comedia romántica, omnipresente en cualquiera de los subgéneros antes descritos, beberá también de las fuentes de estos dando lugar a pequeñas joyas. Sin ir más lejos, **Mi mujer es una gángster**, el *hit* de Cho Jin-gyu, consigue una alquimia aritmética entre la acción, las tramas gangsteriles y unas relaciones personales al límite, muy del agrado local.

Amores en el tiempo. Romances sesgados por los conflictos bélicos. Mafiosos metidos a casamenteros. Relaciones homosexuales. El catálogo que conforma el género del romance coreano es tan amplio como universal. Llegamos a un punto en que conocidos los planteamientos, va siendo hora de que investiguemos un poco acerca de los responsables de los mismos. Y hacia ellos nos dirigimos.

3. El conflicto. Los directores

"– Mi memoria... Sueños... Sueños... No puedo recordarlo...
– ¿Por qué estás llorando?
– ¿Podría llevármela de viaje?
– ¿Estamos en el cielo?
– Sí.
– ¡Te amo!".

(**A Moment to Remember**, 2004)

"– ¿Realmente te gusto?
– Seguro.
– Entonces déjame ir. Si realmente te gusto, déjame ir.
– ¿Y si no vuelvo a verte?
– Si me dejas ir, nos veremos nuevamente. Lo prometo".

(**Bad Guy**, 2002)

Una vez analizado el género del melodrama y comprobado sus múltiples referencias, merece la pena reflexionar y cuestionarse acerca de sus creadores. De los responsables del renacer de una cinematografía como la coreana, de la que a principios de los años 90 poco conocíamos a nivel internacional. Quizá una de las diferencias (y desventajas) de Corea del Sur con el resto de cinematografías asiáticas (siempre hablando desde un punto de vista occidental) son los referentes. Mucho antes de que Hayao Miyazaki consiguiera el Oscar con su película de animación **El viaje de Chihiro** (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, 2001) o comenzara a sonar en los cir-

My Sassy Girl

cuitos internacionales el nombre de Takashi Miike, hacía tiempo que habíamos oído hablar del cine de Akira Kurosawa o Yasujiro Ozu. Del mismo modo, la mirada que hoy en día nos llega de la China más contemporánea de manos de la llamada Sexta Generación (Zhang Yuan, Hi Jianjun), puede contraponerse a la visión más nostálgica y contemplativa de sus precedentes de la Quinta Generación (con Zhang Yimou y Chen Kaige a la cabeza). Algo que no sucede en el cine de Corea del Sur. Vive este una explosión creativa a lo largo de los años 90, evidentemente relacionada con la apertura política (la transición del régimen dictatorial al democrático), que la llevan a vivir el debut de más de 20 realizadores en un periodo de cinco años (1996-2001). Nombres como Hong Sang-soo, Kim Ki-duk, Kang Je-gyu, Lee Chang-dong, Park Chan-wook, Hur Jin-ho, Kwak Jae-young, Song Hae-sung, Bong Joon-ho, Ryoo Seung-wan, Song Il-gon, forman parte de la llamada Nueva Ola Coreana, y junto a Im Kwon-taek (una de las figuras clave del cine coreano contemporáneo que debutara en los años 60) son los responsables del resurgir del cine de su país.

Un grupo tan heterogéneo aportará, por tanto, un extraordinario grado de diversidad a su cinematografía. La mayoría de estos jóvenes comparten una importante cultura cinéfila (están al día de las corrientes cinematográficas en Occidente y resto de Asia), gozan de una formación cinematográfica (apertura de escuelas de cine) o pasión por otras artes (pintura en el caso de Kim Ki-duk). Como comenta el crítico coreano Hum Moon-yung, *"la generación cinéfila no puede agruparse en una sola tendencia"*. Es evidente que cada uno de estos jóvenes vivirá de una manera diferente el contacto que ha tenido con el cine realizado en otros países. Así por ejemplo, uno se verá más influenciado por la serie B, otro por el melodrama de los años 50, otro por el intimismo de los realizadores europeos. Todo ello, unido a la mezcla de géneros tan común en el cine coreano, nos da la pista para entender el porqué de la diversidad que vive el melodrama coreano.

Tendríamos a un primer grupo compuesto por aquellos realizadores que han apostado por el cine de género (al que han enriquecido gracias a sus planteamientos, estética, técnica narrativa y tendencia a la fusión del melodrama con otros géneros cinematográficos), entre los que encontramos a Kwak Jae-young, Kim Dae-seung, Park Jin-pyo. Y otro, en el que entrarían Kim Ki-duk, Hong Sang-soo o Lee Chang-dong, que más allá del género se reconocen por su estilo, por sus obsesiones, por su narrativa, que los lleva a romper las reglas, en el caso que nos ocupa, del romance, reinventándolas o sencillamente ignorándolas. Aún y así, unos y otros son los responsables de los automatismos del melodrama coreano, de su renovación de fórmulas. Han dado vida a un género que, recordémoslo, arrastra al cine a un gran número de espectadores.

Con sólo tres películas en su haber, Kwak Jae-young puede considerarse el padre de la comedia romántica coreana contemporánea. Este estudiante de Física pronto se decantó por la escritura y el cine. Basándose en el *best-seller* que se hacía eco de una colección de historias publicadas en Internet por Kim Ho-sik en referencia a la relación que mantenía con su novia, nace **My Sassy Girl**, un film que

April Snow

arrasó en el 2001, convirtiéndose en la segunda película más taquillera del año. Regresaría en el 2003 con **Classic**, una cinta inspirada en *Cyrano de Bergerac* que tiene como telón de fondo la Guerra de Corea. Un torrente de emociones que alejan al realizador de la vertiente cómica para ahondar en el drama pasional. Pese a que no acabó de funcionar en la taquilla, su regreso, un año más tarde, con el *remake* no oficial de **My Sassy Girl**, **Windstruck** (en la que su actriz fetiche, Jeon Ji-hyeon, vuelve al personaje de joven alocada, ahora metida a oficial de policía), obtiene un enorme éxito comercial, aunque Kwak limite su aportación como realizador a repetir la fórmula del original. En su faceta como guionista, firma los textos de **My Girl and I** (*Parang juuibo*; Jeon Yun-su, 2006), basada a su vez en uno de los dramas románticos de mayor éxito en Japón, **Crying Out Love, in the Center of the World** (*Sekai no chûshin de, ai o sakebu*; Isao Yukisada, 2004), y del *thriller* romántico **Daisy** (Andrew Lau, 2006).

Lo que Kwak es a la comedia, Hur Jin-ho lo es al melodrama. Con un estilo austero poco dado al sentimentalismo, este realizador procedente del mundo del cortometraje y declarado admirador de Ozu empezó su andadura con **Navidad en agosto**, exquisita muestra de cómo un tema consabido (el hombre al que se le acaba el tiempo y que encuentra el amor de su vida) puede trasmutarse ante los ojos del espectador. Siguiendo su particular oda estacional, en **Un bonito día de primavera** reincide en una relación que acaba. En el film asistimos al inicio y cierre de una relación, aunque sin la muerte de por medio, sino sencillamente por la extinción del amor. Intensa, bella, recomendable para contemplar en una tarde de lluvia, el film contó con una extraordinaria recepción no sólo del público coreano, sino que fue presentada en Japón por sus actores protagonistas, Lee Yeong-ae –**Sympathy for Lady Vengeance**– y Yo Ji-tae –**Oldboy** (*Oldboy*; Park Chan-wook, 2003)–. Algo que superaría en su tercer film, **April Snow** (*Oechul*, 2005), que llegó a estrenarse en Japón en sus dos montajes alternativos y en la que el realizador enfrenta a dos personajes con un terrible secreto: ambos descubren que sus parejas les han sido infieles, tras el accidente que han sufrido.

Jugando con la fantasía o dramatizando la más cruel realidad, pero siempre con enorme sensibilidad, encontramos a Song Hae-sung. Si en **Calla** (1999) se une al grupo de realizadores que juegan con un obstáculo temporal, como la ya mencionada **Il Mare**, en **Failan** nos plantea una premisa "imposible": la cinta se abre con la muerte de uno de los dos amantes, la esposa que todavía no conoce el protagonista (fruto de un matrimonio concertado) y a la que descubrirá a lo largo del metraje. **Maundy Thursday** (*Urideul-ui haengbok-han shigan*, 2006) es su última aportación al género, y en ella asistimos al "romance" de dos personajes al límite: una joven suicida y un reo condenado a la pena capital.

Por su parte el realizador Kim Dae-seung se interesa en radiografiar el dolor que produce la pérdida del

amor. Si **Bungee Jumping of Their Own** (*Beonji-jeompeureul hada*, 2001) proponía la búsqueda del amor más allá de la muerte, no en el recuerdo del mismo sino a través de una "posible" reencarnación, su regreso en el 2006 con **Traces of Love** (*Gaeulro*) nos habla de cómo el recuerdo de un amor, los rastros que este nos deja, pueden convertirse en el nacimiento de un nuevo romance. Además, y esta también es una de las características que comparten numerosos melodramas, el film está basado en un hecho real: el accidente en unos grandes almacenes acontecido en Seúl en 1995. Un recurso al que igualmente recurre Park Jin-pyo en **You Are My Sunshine** (*Neoneun nae unmyeong*, 2006): la historia de amor que une a un pueblerino con una prostituta. Una bella historia de amor que, de paso, critica el puritanismo de cierta parte de la población coreana hacia la sexualidad y una enfermedad como el sida, algo que ya hiciera en su debut, **Too Young to Die** (*Jukeodo joha*, 2002), basado también en un hecho real, que unía a una pareja de ancianos que redescubren el amor y la sexualidad al llegar a los 70, y que sufrió las acometidas de la censura, siendo exhibida finalmente en las salas comerciales.

En el otro lado de la balanza, en la de los realizadores más intimistas, no puede faltar el nombre de Kim Ki-duk. Decepción, desesperación, dolor. Temas recurrentes en la filmografía de este autor que ya desde sus inicios no reconocía unas influencias muy marcadas: *"No vi muchas películas antes de convertirme en realizador. En Corea no iba al cine y en Francia vi tres:* ***Los amantes del Pont-Neuf*** *(*Les Amants du Pont-Neuf*; Leos Carax, 1991),* ***El amante*** *(*L'amant*; Jean-Jacques Annaud, 1991) y* ***El silencio de los corderos*** *(*The Silence of the Lambs*; Jonathan Demme, 1991)"*. A pesar de su estilo trasgresor y violento, sus historias están plagadas de encuentros y desencuentros: el encuentro de una joven con el que se convertirá en su proxeneta en **Bad Guy**, el de una mujer maltratada con un joven inadaptado que vive las vidas de los demás cuando estos se encuentran ausentes en **Hierro 3** o los sucesivos encuentros entre una mujer obsesionada con la cirugía estética con su novio que ya no la reconoce en **Time** (*Shi gan*, 2006). Es indudable que tanto sus imágenes como sus historias están repletas de un romanticismo abocado (casi siempre) a un destino fatalista.

Tras sus dos primeros filmes, dos dramas (que de alguna manera retrataban la situación socio-política en la que vive Corea), Lee Chang-dong se aproxima al melodrama con una obra sublime, intensa, emotiva. **Oasis** (2002) se convertiría en una de las grandes triunfadoras del Festival de Venecia (donde recibió el Fipresci a la Mejor Dirección, además del Marcello Mastroianni a Moon So-ri como mejor actriz). La historia de amor entre un joven inadaptado, algo retrasado, que acaba de salir de prisión, y una joven que sufre parálisis cerebral. Dos sujetos marginales, repudiados por la sociedad, que encuentran su particular isla donde el amor tiene cabida. Sencillamente, una cinta extraordinaria.

Oasis

Por su parte el realizador Hong Sang-soo (emparentado con el cine de Robert Bresson y con la corriente minimalista asiática) sella sus obras de un carácter más intuitivo que sistemático, haciendo que sus personajes titubeen en la pantalla y parezcan avanzar en círculos, sobre sí mismos o, quizás, sobre sus problemas. Relaciones sexuales y suicidio en **Tale of Cinema** (*Geuk jang jeon*, 2005) o infidelidades, la huida de la cotidianeidad y crisis de los 40 en **Woman on the Beach** (*Haebyonui yoin*, 2006).

Time

No querríamos cerrar el repaso de algunos de los autores coreanos que de alguna manera se han emparentado con el melodrama sin citar a Song Il-gon y su película **Feathers in the Wind** (2004), un proyecto que se iniciara como parte de un film coral y que finalmente logró independizarse dando lugar a una obra que profundiza como pocas en la pérdida, los recuerdos y el nacimiento de un nuevo amor. Una obra menor convertida en una joya a descubrir para el género del romance.

4. El destino: El futuro del melodrama coreano

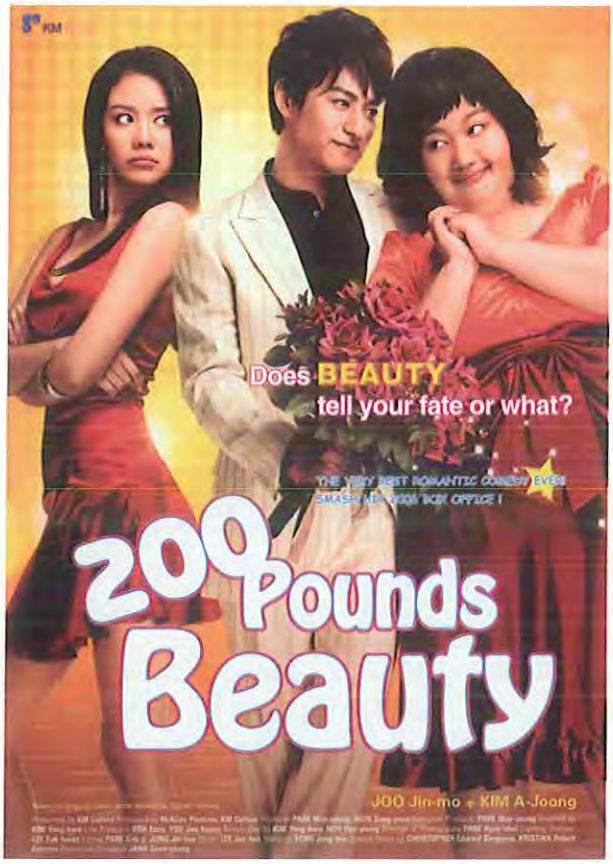
"– ¿Puedes poner esta cinta por mí?
– ¿La alquilaste?
– Es ***De aquí a la eternidad****. La vi con tu madre.*
– Papá, intenta hacerlo tú esta vez. Te enseñaré. Metes la cinta, empieza a reproducirse automáticamente. Enciendes la televisión...".

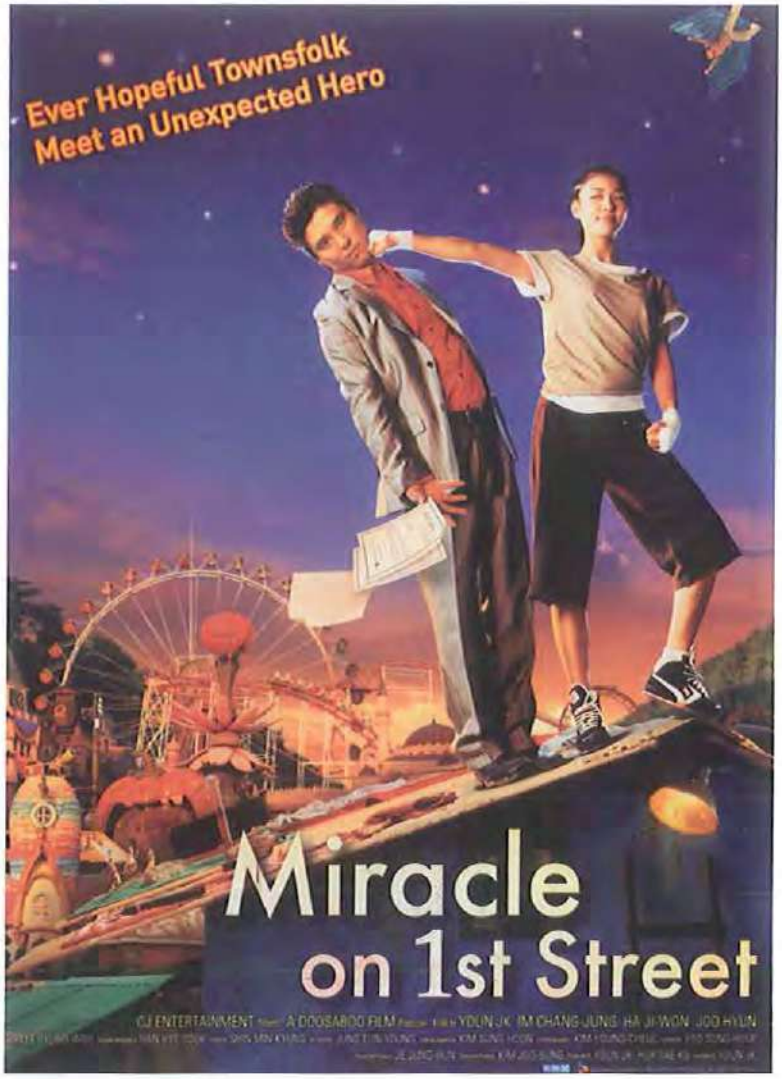
(Navidad en agosto, 1998)

En este pequeño fragmento de **Navidad en agosto**, el protagonista principal está preparándose para el futuro (limitado para él, que sabe que va a morir). Busca, entonces, que todas aquellas personas que están a su alrededor no dependan de su presencia física y puedan seguir con sus vidas cuando él esté ausente. Es así como enseña a su padre a utilizar un aparato reproductor (siempre ha sido él quien le ha ayudado a hacerlo). Persigue que la vida continúe y que sus recuerdos y memorias puedan ayudar a sus seres queridos. En ese debate se encuentra el melodrama coreano. Y es interesante, llegados a este punto, reflexionar sobre cuál es el futuro y presente inmediato de un género tan querido por la audiencia.

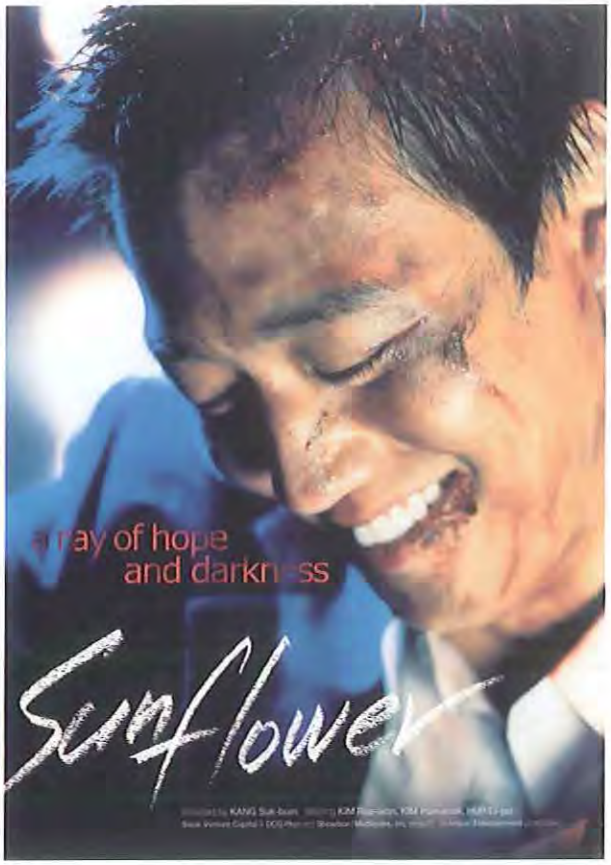
Tras un 2006 en el que Corea del Sur ha conseguido unas cifras espectaculares, tanto de producción (con 108 filmes estrenados en salas comerciales) como de asistencia a salas (por quinto año consecutivo los productos nacionales han atraído a más de 100 millones de espectadores), gracias en gran medida a la fuerza de dos estrenos, **The Host** y **The King and the Clown**, responsables de más de un 25% de la cifra total, el 2007 se presenta como el año de la prudencia. La reducción de la cuota de pantalla (que comportará una mayor entrada de filmes americanos) traerá consigo una previsible reducción del número de estrenos nacionales (no superior a entre 80-85 filmes), así como una reducción de los costes de producción, junto a la llegada de producciones independientes de bajo coste (que gozan de una enorme proyección en festivales internacionales).

Si bien es cierto que en los últimos años se ha detectado una sobreexplotación en el género romántico, con un interés en reincidir en la misma fórmula más allá de buscar nuevas vías –véanse los estrenos de **Marrying the Mafia 2** (*Gamunui wigi: Gamunui yeonggwan 2*) y **3** (*Gamun-ui buhwal: Gamunui*





yeonggwan 3, 2006), la tercera secuela de **Mi mujer es una gángster** (donde se introdujo a la actriz Shu Qi en un intento de aumentar las ventas en el mercado asiático), el clon/es anual/es de **My Sassy Girl**–, ello no impide la presencia de una o dos comedias románticas que finalmente hagan avanzar al género. En el 2006 encontramos dos muestras de ello: **My Scary Girl** y **200 Pounds Beauty**. La primera por su coqueteo con el *thriller*, el humor negro y su trama bien hilvanada que une a un personaje apocado, al que le provoca un verdadero pánico el relacionarse con una mujer, con una asesina profesional. **200 Pounds Beauty**, elevada hasta el tercer puesto de la taquilla pese a su argumento (joven con problemas de sobrepeso pero con un don innato para la música que debe vencer sus complejos y seguir adelante), se reinventa a sí misma gracias a un ingenioso guión que hizo cambiar de opinión a más de un crítico coreano, que echaba pestes días antes del pre-estreno al contemplar su cartel promocional. La comedia romántica camina en el 2007 hacia un año de reencuentros. Después de un 2001 donde alcanzó la mayor cota de popularidad –**My Sassy Girl**, **Mi mujer es una gángster**, **Hi, Dharma!**, **My Boss, My Hero** y **Kick the Moon**–, los productores buscarán repetir éxitos en el presente año, y teniendo en cuenta lo ajustado de los presupuestos que barajan, y sabiendo que las comedias tienen unos costes de producción infinitamente inferiores a los filmes de acción, no cabe la menor duda de que las salas vivirán un aluvión de títulos. Lo que ya es un hecho es el regreso del artífice de **My Sassy Girl**, Kwak Jae-young. El realizador intentará recuperar el beneplácito de la taquilla (y también el de la crítica, algo escéptica tras sus últimos trabajos) con **My Mighty Princess** (2007). Previsto su estreno para el mes de julio, existe un secretismo en torno a su argumento, del que sólo se ha desvelado que se trata de una historia de amor que acontece en la universidad y que protagonizará Shin Min-ah (**Sad Movie**). Pero no contento con este proyecto, Kwak ya ha anunciado un nuevo proyecto, un film producido en Japón (y destinado al público japonés, con actores y equipo técnico nipón) con el título provisional de **Cyborg Girl**. Por su parte, el realizador Yun Je-gyun, autor de **Sex Is Zero** o **My Boss, My Hero**, ya se ha colocado en la segunda posición de la taquilla con una comedia de buenas intenciones, **Miracle on 1st Street**, que recuerda el argumento de **El súper** (*The Super*; Rod Daniel, 1991) (protagonizada por Joe



Pesci), en la que un joven tiene la misión de desalojar al resto de los inquilinos de un barrio, hasta que una chica se cruza en su camino. Suma y sigue.

El melodrama, por su parte, ha vivido un 2006 en continua evolución, y en concreto ha encontrado un camino para reinventarse dentro de un género "masculino" por excelencia, el cine de gánsteres. El género *jo-pok* cuenta con numerosas ramificaciones: el *thriller*, los filmes de detectives, los gánsteres adolescentes, el *noir*, las comedias. Un género en continua explotación que ha sabido sustituir las escenas más adrenalínicas por elementos propios del melodrama. **A Dirty Carnival** (*Biyeolhan geori*; Yu Ha, 2006), **Righteous Ties** (*Georukan gyeo*; Jang Jin, 2006), **Cruel Winter Blues** (*Yeolhyeol-nama*; Lee Jeong-beom, 2006) o **Sunflower** (*Haebaragi*; Kang Seok-beom, 2006) presentan a unos gánsteres que pierden la aureola que ha idealizado sus roles, para transformarlos en seres reales que viven en continua contradicción, a la búsqueda del respeto y de una vuelta a la "normalidad". Personajes que intentarán en sus relaciones personales (con sus novias, sus madres o hermanos) redimirse de su pasado anterior. Esta combinación entre las características de los filmes de gánsteres y del género del melodrama abre nuevas vías para ambos géneros, además de reportarnos obras de la calidad de **A Dirty Carnival**, que nos demuestra que la fusión de géneros aparentemente opuestos muchas veces enriquece el producto final.

2007 significará el regreso de grandes nombres de la cinematografía coreana y del melodrama. Lee Chang-dong y Kim Ki-duk han presentado películas en el reciente Festival de Cannes. Lee, en lo que significa su regreso a la industria cinematográfica tras su paréntesis al frente del Ministerio de Cultura y Turismo, estrenó **Secret Sunshine**. Un film hecho a la medida de sus dos protagonistas, Jeon Do-yeon (después de ofrecernos el retrato de una mujer víctima del sida en **You Are My Sunshine**) y Song Kang-ho (**The Host**). Una mujer regresa a la ciudad natal de su marido, tras la muerte de este, y deberá afrontar una nueva vida bajo la atenta mirada de todo un pueblo. Su encuentro con el dueño de una tienda de coches le devolverá la esperanza en la vida. Mucho se espera de este trabajo, como también de **Breath**, estrenada en el mes de abril en Corea, y donde Kim regresa a sus personajes atormentados uniendo a un preso a punto de ser ejecutado con una diseñadora de interiores que visita la cárcel donde este se encuentra recluido. Por su parte, Hur Jin-ho ha finalizado el rodaje de **Happiness**, de la que afirma será *"mucho más brillante y optimista que mis últimos filmes"*. La anodina vida del propietario de un bar en Seúl aquejado de una severa enfermedad cambiará cuando descubra a una joven, Im Soo-jung (excelente en el último trabajo de Park Chan-wook, **I'm a Cyborg, But It's OK**), que lleva una vida activa y plena, a pesar de la enfermedad que también padece. Kim Jeong-kwon, realizador de la maravillosa **Ditto**, regresa tras cuatro

años de inactividad con el protagonista masculino de **My Sassy Girl** en **Babo**, un melodrama basado en el popular cómic coreano.

El mundo del romance sigue imparable en Corea del Sur. No es de extrañar que un realizador con la reputación de Im Kwon-taek haya elegido para su largometraje número 100, **Beyond the Years**, un melodrama: *"A pesar de lo avanzado de mi edad"*, comenta el director, *"nunca antes había rodado un film cuyo eje principal fuera una historia de amor. Desgraciadamente la vida no me había hecho disfrutar de esta sensación. Pero ahora me siento diferente. Tengo una familia, y durante el periodo de cortejo a mi mujer, supe lo que realmente era el amor. Consciente o inconscientemente, empecé a pensar en realizar una historia de amor"*.

Es cierto pues lo que dicen, aquello de que todo el mundo se rinde, tarde o temprano, al amor.

5. Epílogo. *Top Ten* de la comedia romántica coreana (1995-2007)

"– Cuanto más detenidamente la miro más bonita es. ¿Te sonaste con esto?
– No.
– Deja de llorar, por favor. Además... el pañuelo es mío".

(**My Sassy Girl**, 2001)

Toda lista es personal e intransferible. Evidentemente son muchos los filmes que podríamos haber incluido, pero todo listado supone de forma implícita una limitación. No es el cometido de la misma señalar las siguientes diez producciones como el "no va más" de un género, sino ofrecer una pincelada, lo más amplia posible, acerca de un género que mueve tantas pasiones, a uno y otro lado del planeta.

1. **My Sassy Girl** (Kwak Jae-young, 2001)

Basada en una historia semi-biográfica publicada por el escritor Kim Ho-sik en Internet de forma serializada, este film es la obra cumbre del cine romántico contemporáneo (el *remake* americano ya está en marcha). Sus personajes ricos en matices, las interpretaciones fuera de toda discusión y, sobre todo, un guión cargado de trampas argumentales que llevan al espectador a una montaña rusa de sensaciones y sentimientos, absolutamente incauto de lo próximo que va a suceder en la pantalla. Ella, una chica dura que le maltrata; él, con más paciencia que un santo. Un amor imposible. ¿O quizás un amor predestinado? Sencillamente, una obra maestra.

2. **Mi mujer es una gángster** (Cho Jin-gyu, 2001)

Acción, comedia y romance inteligentemente combinados y unidos a un par de actores como la copa de un pino interpretando al dúo principal (Shin Eun-kyun y Park Sang-myeon). Igualmente siendo versioneada en los Estados Unidos, seguramente no llegará a alcanzar las cotas de carisma y anti-química de la gánster marimacho y el cazurro casamentero, lo cual hace perfecta la pareja, aunque parezca imposible. El desenlace, aunque previsible, no deja de sorprendernos por veces que lo veamos. Igualmente particular es el brutal despliegue de violencia para una comedia romántica, pero amigos, esto es Corea.

3. **Il Mare** (Lee Hyun-seung, 2000)

El título del film hace referencia al nombre del apartamento al que se muda el protagonista, y en el que encuentra en su buzón la carta que una mujer remitió al hombre que la abandonó. El hombre responderá la carta para conocer a la misteriosa mujer, pero descubrirá que hay una barrera inesperada entre los dos: el tiempo. Amor más allá de toda posibilidad de ser consumado es el principal ingrediente de la película, que incorpora elementos fantásticos a la trama, eliminando la innecesaria comedia en su resolución. Emotiva, sentimental y al mismo tiempo sutil. Es un título imprescindible para amantes del romance inteligente.

4. **Navidad en agosto** (Hur Jin-ho, 1998)

Una de las más sobrias muestras de cine romántico jamás rodado, que nos ofrece una historia, vista mil veces mal contada, llena de tópicos y melodramas gratuitos. Aquí, la historia de un hombre al que le quedan pocos días de vida y quiere vivirlos en tranquilidad y la mujer que se enamora de él y busca desesperadamente que le confirme lo que siente, está exquisitamente llevada a la pantalla, con un preciosismo milimétrico y una pausada puesta en escena al estilo del maestro Ozu, del cual el director se confiesa admirador. Una película que despierta sentimientos y que, de paso, nos hace pensar en nosotros y nuestra propia vida.

5. **Ditto** (Kim Jeong-kwon, 2000)

Los amores a través del tiempo no son novedosos en el cine: el cine americano tiene evidentes ejemplos como **En algún lugar del tiempo** (*Somewhere in Time*; Jeannot Szwarc, 1980), o en Corea la anteriormente mencionada **Il Mare**. Quizás la mayor coincidencia de este film sea con **Frequency**

(*Frequency*; Gregory Hoblit, 2000), debido a que la pareja protagonista se comunica vía radio y acaban descubriendo que no están siquiera en la misma década. Pero aquí acaban las similitudes. Ni siquiera las cosas se desarrollan como uno podría esperar. El film sorprende y resulta emotivo, además de estar rodado con una sensibilidad artística y plástica que la película de Gregory Hoblit ya hubiera querido para sí.

6. **A Moment to Remember** (John H. Lee, 2003)

Muchos son los instantes a recordar de **A Moment to Remember**. El romance abre la puerta a dos personajes al límite: él, un joven a punto de convertirse en arquitecto (lleno de odio y violencia por culpa de su relación materna), y ella, abandonada por su anterior pareja (un hombre casado)... El destino les unirá, pero un trágico suceso puede arrebatarles todos y cada uno de sus recuerdos. Sincera, sutil y con uno de los cierres más maravillosos vistos en la pantalla en mucho... muchísimo tiempo.

7. **Bungee Jumping of their Own** (Kim Daeseung, 2001)

Amor más allá de la muerte. Amor más allá del sexo y de la forma humana. Un hombre cree estar seguro de que el espíritu de la chica a la que amó tiempo atrás se ha reencarnado dentro de un joven estudiante de 17 años. Una historia completamente original, plasmada con la sensibilidad artística habitual del cine surcoreano, quizás la historia de amor más extraña y sorprendente que hayamos visto en la pantalla grande en los últimos años. Pero como siempre en las pantallas occidentales, nos llegó un *remake* inconfeso de la mano de Jonathan Glazer con su **Birth** (*Birth*, 2004).

8. **Harmonium in My Memory** (Lee Young-jae, 1998)

Ambientada en los primeros días de la posguerra, nos brinda otro punto de vista de las relaciones interpersonales y cómo evoluciona y se desarrolla la relación sentimental entre dos personas que se ven día tras día. La joven protagonista, una estudiante de 17 años, se enamora perdidamente de su profesora, y cree ver esperanzas en cada gesto o palabra de la misma. La profesora tendrá un colega de trabajo que añadirá interés al posible triángulo amoroso. Personajes y situaciones en las que todos nosotros podemos reconocernos son la guinda de un emocionante plato de sensaciones.

9. **Failan** (Song Hae-sung, 2001)

Una historia de amor que comienza tras la muerte es la premisa de esta inusual película, en la que un hombre viaja para conocer a su esposa (fruto de un matrimonio concertado) y descubre que esta ha muerto, lo que inicia todo un proceso de búsqueda para conocer más sobre ella y sobre sí mismo. Con más de una deuda formal a Takeshi Kitano, este film es una lección de cómo hacer cine, interpretado con convicción por el brillante reparto, incluida Cecilia Cheung en un breve papel. Curiosamente, el guionista de la película también fue autor de **Love Letter** (1995), aquella cálida historia de amor dirigida por Shunji Iwai.

10. **Oasis** (Lee Chang-dong, 2002)

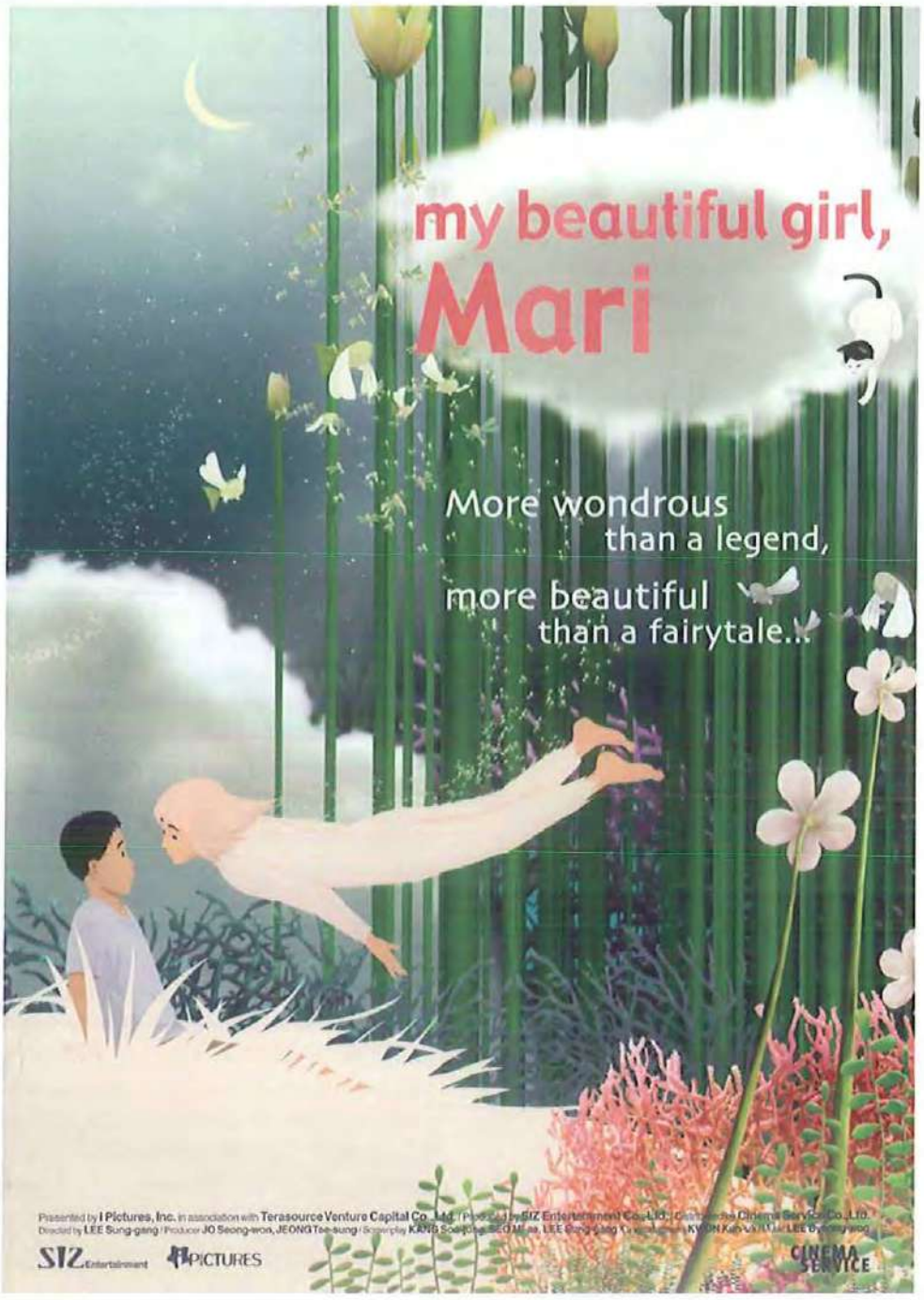
Para su tercer largometraje Lee Chang-dong no evitó las influencias del género melodramático, sino que a través de sus elementos concibió una de las historias de amor más bellas vistas en la pantalla. Dos personajes marginales, un inadaptado social que tiene un ligero retraso y una joven aquejada de parálisis cerebral vivirán su particular romance, en una isla, al margen de la hipocresía y de los prejuicios sociales. Un poema de amor realizado por uno de los directores más personales de Corea del Sur.

Animación coreana

De las historias ajenas al cine de autor

Blanca Oria

Marrazki bizidunen nazioarteko produkzioaren heren bat Koreatik dator. Animazioan lan egiten duten sortzaile korearrak autore gisa bidea jorratzen saiatzen ari dira, Estatu Batuetako produkzio handiak eta Japoniako anime *nagusi diren munduan. Orain arte besteen istorioetarako eskulana izan dira, baina 2002an Annecyko zinemaldiak* **My Beautiful Girl, Mari** *(2002) filmari sari nagusia eman zionetik, Koreako animazio zinemak goranzko bidearri ekin dio. Lee Sung-gang eta Nelson Shin sortzaileak adibidez, eta* **Wonderful Days** *(2003),* **Empress Chung** *(2005) edo* **Yobi, the Five-Tailed Fox** *(2007) pelikulak funtsezko eragileak dira etapa berri honetan. Gainera, milurteko berriaren hasierarekin, teknologiak robot korearren klasiko bat berpizteko aukera eman du:* **Taekwon V** *(1971). Herrialde horretako milioi erdi pertsona baino gehiago joan dira zinera pelikula hori ikustera.*



Por comparación, la animación coreana está más repleta de negaciones que de hitos emblemáticos. No son los padres del *anime* ni han llevado al papel y a la pantalla algunos de los cuentos más famosos de todos los tiempos. No han inventado el *manga*, *manghwa* para el mercado coreano, ni sus creadores baten récords de taquilla en los mercados internacionales. Y, sobre todo, no han creado escuela porque ellos han sido durante años la mano de obra, lo cual ha provocado que sus posibilidades de sobresalir en un mercado ya de por sí competitivo se hayan visto frenadas una y otra vez. Y eso que Corea, en su época de máximo apogeo, llegó a tener más de doscientos estudios de animación y veinte mil animadores, una infraestructura que fue utilizada para que países como Estados Unidos y Japón sentaran las bases de su floreciente historia de la animación. Precisamente es detrás de buena parte de esos trabajos extranjeros donde se puede descubrir que los artesanos responsables de la tarea laboriosa que conlleva crear una película de dibujos animados son coreanos. Pero el descubrimiento sólo es posible si se tiene la paciencia de esperar hasta el final de los títulos de crédito, porque allí es donde se puede constatar la huella coreana.

Todo lo anterior hace que el principal reto de la animación coreana sea acabar con la eterna pregunta: *"Ah, ¿pero eso es coreano?"*, o quizás sería mejor decir: *"Ah, ¿pero eso lo han hecho creadores coreanos?"*, una cuestión inevitable cuando se sabe que, por ejemplo, tras **Los Simpson** (*The Simpsons*) está uno de sus nombres propios más reconocidos a nivel internacional, Nelson Shin, y que de su estudio, Akom Production, salen las decenas de muecas que acompañan las ocurrencias de Bart y su familia. O que a Shin se debe que la espada luminosa de **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*; George Lucas, 1977) sea ya uno de los emblemas de la saga. Ni siquiera productos que comparten el mercado de la animación con el del *merchandising* y el *marketing*, como **Pucca**, consiguen, con serlo, parecer inequívocamente coreanos. Y es que la historia de la niña china dueña de un restaurante que tiene un novio *ninja*, combina demasiados elementos asiáticos como para que su país de origen no sea confundido, o confuso cuando menos.

La publicidad, los productos televisivos y la elaboración de trabajos dirigidos a otros mercados contribuyeron a ensanchar la burbuja en la que la animación *made in Corea* basaba su buena salud. Pero ahora que las cadenas televisivas se han multiplicado y que países como Japón han conseguido hacer del *anime* una de sus señas de identidad y de negocio, la manufactura propiamente dicha ha encontrado mercados más rentables como China, Filipinas, Vietnam o India y eso ha provocado un cambio en la situación coreana. En el otro lado de la balanza, seguramente por aquello de las compensaciones universales, los festivales y mercados internacionales han abierto las puertas al cine coreano, sobre todo al de ficción, y reconocen ya a algunos de sus creadores, por lo que cada vez más animadores se plantean la vía de la creación propia y ven en la realización de proyectos originales la salvación de su propia industria. En este sentido, el primer premio del Festival de Cine de Animación de Annecy para **My Beautiful Girl, Mari** (*Mari Iyagi*; Lee Sung-gang) en 2002 fue una gran noticia para quienes, desde su propio país, pretendían apostar por producto nacional con personalidad propia y reconocible. Por fin el cine coreano de animación de autor tenía película, director y premio europeo.

Mari, el nombre simplificado con el que se conoce la cinta, es una especie de drama naturalista repleto de referencias oníricas, mágicas e irreales que únicamente reclama del espectador un requisito: ser paciente y dejarse embelesar por las imágenes. **My Beautiful Girl, Mari** recompensa a quien lo hace con la contemplación de criaturas etéreas de pequeñas alas, con imágenes de perros gigantes y flores que pueden superar las copas de los árboles y con la presencia de una muchacha de pelo claro recubierta de plumas blancas que no precisa del habla para entenderse. No faltan presencias animales protagonistas y antropomórficas, como cualquier animación de este tipo que se precie, y aquí es un gato llamado "Yo" quien llega al corazón de los que se dejan llevar por la fantasía y no ponen pegas a la animación por ordenador porque la consideran demasiado perfecta o incluso fría. La espectacularidad de algunos momentos de **My Beautiful Girl, Mari** trata de compensar todo lo demás. Desde dentro de la propia película, la animación coreana intenta clamar por algunas señas que podrían ser de identidad si se generalizan, como esa captación de los rasgos coreanos de los que el vecino *anime* permanece desinteresado, o incluso un tratamiento del color más cercano a rarezas como **Kai-Doh-Maru** *(Kanji Wakabayashi*, 2001) que al resto de los dibujos japoneses.

¿Qué contó **My Beautiful Girl, Mari** a los miembros del jurado en la 26 edición del Festival de Annecy que decidieron destacarla entre las demás películas a concurso? Básicamente una historia intemporal que parte del encuentro entre Na-moo y Jun-ho, su amigo de la infancia. Ambos rememoran algunos recuerdos del pasado, del pueblo marinero en el que se criaron, del viejo faro en el que solían pasar su tiempo libre y de aquella piedra brillante con una figura blanca en su interior. A través de ella Na-moo iba a conocer el mundo de Mari, un lugar en el que refugiarse de todas las tristezas y abandonos que padeció siendo niño. Lo novedoso no reside en los trazos maestros de la historia, sino en la manera poética de

transmitirla y en la habilidad para provocar cálida melancolía.

Pero **My Beautiful Girl, Mari**, y su reconocimiento internacional, no llegaron por casualidad. Detrás de ella había casi medio siglo de animación coreana. Exactamente los que habían transcurrido desde que, a mediados de los años 30, Kim Yong-woon e Im Seok-gi dirigieran **Dog Dreams** (*Gaeggum*), una historia que, siguiendo el modelo Disney, estaba protagonizada por un perro antropomorfo. Tras ella llegaron los dibujos animados al servicio de la publicidad que tanto gustaron al público coreano y finalmente Shin Dong Hun, el equivalente al Tezuka de Japón, al James Wang de Taiwán o al Payut Ngaokrachang de Tailandia, es decir el "Disney coreano". Su película **Hong Kil-dong** medía 150 veces la altura de la montaña Namsan, la mole que contempla la ciudad de Seúl. O eso por lo menos era lo que decía la publicidad. Su coste fue diez veces superior al de una producción coreana de la época y se convirtió en la segunda más vista el año de su producción, 1967.

"Corea se une a América, Francia, Alemania y Japón como uno de los cinco países del mundo capaz de hacer cine de animación", dijeron algunos críticos nacionales, animados por la magnitud que alcanzaba el proyecto una vez en las pantallas. Con esa declaración había nacido el cine de animación en Corea del Sur.

Sin embargo, poco después de aquel éxito, llegó la crisis de los 70, una crisis relativa si se tiene en cuenta que las compañías iban a obtener importantes beneficios y que la subcontratación de profesionales estaba creando escuelas sin hacerlo, pero real si se piensa que muchos creadores, Shin Dong Hun entre ellos, iban a desaparecer de la escena.

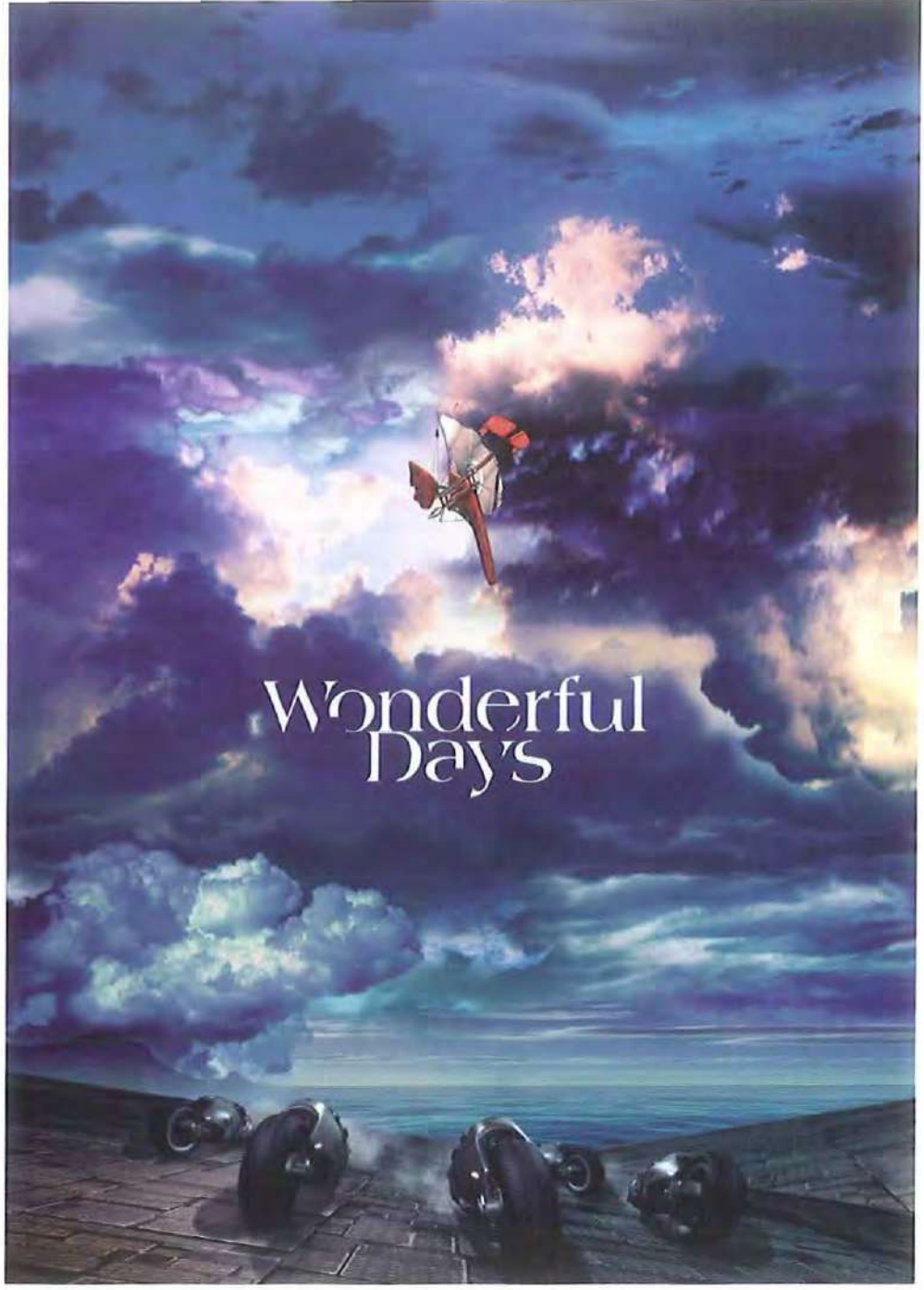
Los años dorados y la crisis

Si la industria coreana de la animación tuviera que dorar una época, seguramente sería la de los años 90. Se crearon escuelas, nació el Festival Internacional de Cine de Animación (SICAF) de Seúl, se rebajaron los impuestos de un sector que pasó de ser un "servicio" a convertirse en una "industria" y, sobre todo, miles de creadores conocieron el pleno empleo gracias al OEM (*Original Equipment Manufacture*), es decir a la posibilidad de trabajar como mano de obra para proyectos ajenos, fundamentalmente para series y películas de Estados Unidos y Japón. Que había un público potencial era evidente. En aquella década un título como **Blue Seagull** (*Purun galmaegi*; Shin Dong Hun, 1994) atrajo a más de medio millón de coreanos hasta las salas, una cifra que se tardaría muchos años en superar. Ahora bien, el peligro de no estar afianzando los productos propios se hizo patente unos años más tarde.

Cuando países como China, Filipinas o India comenzaron a ofrecer el trabajo manual más barato, las empresas contratantes dejaron los estudios coreanos y desviaron su atención y sus encargos hacia otros países en busca de rentabilidad. El trabajo de los estudios y el número de animadores en Corea se redujo a la mitad. El público local respondía sólo en algunas ocasiones, poco predecibles, a los productos propios. Y, por si fuera poco, la masiva demanda de trabajo en los años precedentes había hecho de los creadores coreanos unos increíbles expertos en el proceso tecnológico, aunque incapaces en apariencia de crear un estilo propio o atraer el interés del público en su propio país y mucho menos fuera. Estados Unidos y Japón sí que habían hecho esa tarea y, en consecuencia, sus productos eran mejor acogidos incluso en Corea.

En ese contexto, triunfos como el de **My Beautiful Girl, Mari** en Annecy parecían venir a corroborar que, aunque tímidamente, Corea estaba a punto de entrar en el club. No hay que olvidar que aquel mismo año, 2002, **El viaje de Chihiro** (*Sen to Chihiro no kamikakushi*), de Hayao Miyazaki, lograría el Oso de Oro en Berlín y posteriormente un Oscar. Europa y Estados Unidos estaban refrendando al unísono los dibujos animados llegados desde Asia y a unos creadores cuyos nombres empezaban a ser reconocidos. El caso coreano era menos glamuroso y espectacular pero el galardón hizo que **My Beautiful Girl, Mari** se vendiera en Corea del Sur haciendo especial hincapié en su reconocimiento europeo.

La experiencia en Annecy no fue casual ni única. En 2004 el festival vuelve a premiar a otra película coreana, **Oseam** *(Seong Baek-yeob*, 2003). Muchos críticos coincidieron en afirmar que, en aquella edición del festival francés, lo más destacable no fue la película de Seong Baek-yeob, que de hecho se estrenó sin provocar demasiado interés, sino el hecho de que Corea del Sur fuera el país invitado y que el programa especial del certamen mostrara lo mejor de su producción. No obstante **Oseam** era un trabajo bienintencionado que relataba la historia de dos huérfanos, una de ellos ciega, que son recogidos por una comunidad de monjes budistas. Colores tenues, un aspecto un poco anticuado y un director que había trabajado en las series de **Spider-Man** para la Warner Brothers, eran algunos de los singulares elementos que se concitaban en este retrato melodramático que ha sido definido como una fábula budista. Uno de los principales rasgos distintivos de la película consistía en que se encontraba inmersa en un cierto halo de espiritualidad logrado a base de apelar a los buenos deseos y a la serenidad que proporcionan la naturaleza y la meditación.



Días maravillosos: "Wonderful Days"

¿Qué faltaba por llegar? Sin duda alguna una megaestrella de la animación. Una producción cara, espectacular, exportable y con una historia impactante. Y así es como surge **Wonderful Days** (2003), una producción que arranca en 1998 con dos millones y medio de dólares de presupuesto y que termina costando ocho millones. Detrás de ella Tin House y el apoyo de Samsung, y al frente del equipo creativo Kim Moon-saeng. El ambicioso proyecto se abre a los mercados internacionales y se estrena en numerosos países, España incluido. Pero el resultado, económicamente hablando, resulta poco productivo y, dentro de la producción coreana (y siempre hablando en términos de rentabilidad), su fracaso se compara al de otras películas de personajes reales como **Resurrection: Empieza el juego** (*Sungnyangpali sonyeoui jaerim*, 2002), de Jang Sun-woo, una de las producciones más caras del cine coreano (diez millones de dólares), que llegó a recuperar poco más del cinco por ciento de su coste. En ambos casos las previsiones iniciales distaban bastante del coste final, pero los deseos de impactar a base de efectos cada vez más especiales fueron encareciéndolas hasta límites difícilmente rentabilizables.

A pesar de todo **Wonderful Days** cumplió un objetivo importante ya que se midió en los mercados internacionales con el cine de Hollywood y sobre todo con el *anime* japonés, y demostró su poderío técnico. Kim Moon-saeng daba un paso más en la mezcla entre el 2D y el 3D y el resultado fue técnicamente espectacular. Describir cómo se gestó **Wonderful Days**, qué cambios se produjeron en un equipo de casi cuatrocientas personas, a qué dificultades técnicas y económicas se enfrentaron, cómo se repartieron las tareas, cuáles fueron las fuentes de inspiración y cómo se tomaron las decisiones finales, hubiera dado para hacer un guión realmente intrincado.

En total fueron casi diez años de trabajo desde que surgió la idea en 1995 hasta que se estrenó en 2004. En el proyecto inicial se hablaba de un pueblo que se había refugiado en una isla del sur del Pacífico huyendo de la destrucción del ecosistema. Finalmente ese lugar se convertiría en Eco-bahn, un espacio controlado por una inteligencia artificial llamada Delos donde sólo vivían plácidamente unos pocos mientras el resto, la mayoría, quedaba arrinconado en Mar, un gueto con pocas posibilidades de progreso. Los intentos de destrucción de unos por parte de los otros configuran la trama central de un **Wonderful Days** cuyos decorados en 3D tenían una calidad apabullante y cuyos creadores no dudaron en apostar por las dos dimensiones para crear el conflictivo mundo de los humanos.

"Taekwon V": La lucha por la supervivencia

No pertenecería al cine de animación contemporáneo de no ser por un detalle: se ha convertido en la primera película coreana en ser restaurada digitalmente y, treinta años después de su creación, ha batido récords en taquilla. A partir de una copia descubierta por el Korean Film Council en 2003, un equipo de más de setenta personas ha corregido, con un presupuesto millonario, los miles de dibujos originales y su banda sonora ocupa ahora cinco canales en lugar de uno. Quienes asistieron en octubre de 2005 al Festival de Cine de Pusan pudieron verlo, el resto ha tenido que esperar hasta principios de este año para comprobarlo. Y es que un personaje como Taekwon V se lo merecía. Con él crecieron buena parte de los maduros coreanos actuales en cuyos oídos todavía resuena su inolvidable y pegadiza melodía.

Héroe indiscutible en su época, **Taekwon V** (*Robot Taekwon V: Ekusupo Kongkjonghan ui naesul*) nació en 1971 y venía precedido por el éxito de otro superhéroe metálico asiático: **Mazinger Z** (1972-1974), un enorme robot de origen japonés muy popular en Corea del Sur que partía de un *manga* y que fue creado a principios de los años 70. **Taekwon V** salió de la mente de Kim Cheong-gi, quien no tenía ningún problema en reconocer la influencia del robot nipón pero insistía en que su deseo era crear un robot coreano para los niños coreanos. Y qué podía ser más coreano que una máquina que venciera a sus enemigos a base de patadas de *taekwondo* (etimológicamente pie-puño-camino). Así que el "puños fuera" de Mazinger se convertía aquí en puños y patadas que Taekwon V asestaba contra los inventos del doctor Kaff, el científico diabólico empeñado en dominar el mundo. Frente a él estaban el doctor Kim, creador de Taekwon V, y Kim Hoon, su hijo mayor, un chico campeón de *taekwondo* que se encargaba de pilotar y dar movimientos mecánica y físicamente al robot. Aquello era sólo el principio, porque tanto el robot como sus amigos y enemigos iban a ir dando lugar a una saga que parecía perpetuarse en las décadas sucesivas. En la actualidad **Taekwon V** es un referente nostálgico al que la tecnología, después de dos años de trabajo, ha restaurado y ha vuelto a poner de actualidad. Más de medio millón de personas han comprado su entrada para verlo, unos para descubrir sus aventuras, los demás para recordarlo y comprobar su buen estado de salud. Su enorme figura en forma de estatua se puede ver en algunos rincones de Seúl.

Y es que en todo este tiempo Taekwon V ha peleado con muchos enemigos. En 1980, bajo la dictadura

Wonderful Days

militar de Chun Doo-hwan, se elaboró un plan de defensa de la infancia por la que se prohibían los dibujos animados porque eran considerados como una lacra social, especialmente los que tenían que ver con la ciencia ficción porque, a juzgar por los dirigentes de la época, *"provocaban ilusiones falsas y sin sentido"*. El Taekwon V del siglo XXI se enfrenta sólo a su público.

Historias *manghwa*

Frente al mercado japonés, cuyos creadores y cuyas películas de *anime* están estrechamente relacionadas con el mundo del *manga* desde su propio origen, en Corea del Sur las producciones animadas no vienen con demasiada frecuencia de los territorios del cómic. El *manghwa*, término con el que se denominan los tebeos coreanos en una mezcla entre el *manga* japonés y el *manhua* chino, no influye tan estrechamente en el cine de animación como lo hace en el mercado nipón.

Sin embargo, sí que se pueden recordar algunos títulos como **Little Dinosaur Dooly** (*Agigongryong Doolie*; Lim Kyung-won, 1996). Recientemente editada en España, **Hammerboy** (*Mangchi*, 2003), de Ahn Tae-geun, ha buscado diferenciarse del resto de producciones animadas de este tipo señalando que es el primer "*manga* coreano" que se edita en versión animada en nuestro país. Mangchi, su protagonista, y el ambiente en el que transcurren sus aventuras, incluido el vehículo volador en el que se traslada de un lado a otro, sus personajes y la música que compone la banda sonora, están claramente influenciados por el universo y el modo de hacer de los estudios Ghibli. Un abuelo comprensivo y protector, una princesa y unos poderes familiares en forma de energía concentrada, son algunas de las señas de identidad en las que se sustenta la historia de este chico del martillo surgido de un *manghwa* de Ha Yeong-min.

La bella y la bestia de las dos Coreas

Para tener una visión más o menos global de lo que ha sido la animación coreana desde sus comienzos hasta la actualidad puede ser de utilidad seguir la trayectoria de alguien como Nelson Shin. Él, que es uno de sus pioneros, ha participado en mercados propios y ajenos y ha trabajado como dibujante, como animador y como empresario y productor. Su biografía empieza en Corea del Norte, donde nace, y continúa en Corea del Sur, donde se gradúa en 1960. Tras una etapa como dibujante en un periódico, a principios de los años 70 se marcha a Estados Unidos para colaborar en numerosas películas de la saga de **La Pantera Rosa** (*The Pink Panther*) y participar activamente en la trilogía de **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*, 1977), un detalle tal vez menor, pero que no se evita nunca a la hora de mencionar sus curiosidades biográficas.

En 1985 Shin crea en Seúl Akom Productions, una empresa de la que es fundador y presidente. Con ella participa activamente en el *boom* de la animación coreana de principios de los años 90, cuando cientos de animadores en ese país se encargaban de hacer los dibujos siguiendo el *storyboard* marcado por unos clientes que generalmente provenían del mercado norteamericano o japonés. Que las directrices y los guiones venían dados en su totalidad por los clientes era evidente. ¿O es que cabría pensar que en la cultura coreana un hijo pudiera dirigirse a su padre diciéndole *"¡Oye tú!"* o *"¡Multiplícate por cero!"* y expresiones similares a las que suelen dedicarse los miembros de la célebre familia de Springfield? Sea como fuere, el caso es que decenas de capítulos de **Los Simpson** y de otros trabajos para televisión como **Arthur**, **Animaniacs**, **Exosquad**, **Gargoyles**, **Invasion America**, **Pinky and the Brain** o **Silver Surfer** pasaron por las mesas de trabajo de los empleados de Akom, una empresa que en sus mejores tiempos podía producir hasta veinte capítulos de media hora de animación mensuales para clientes externos.

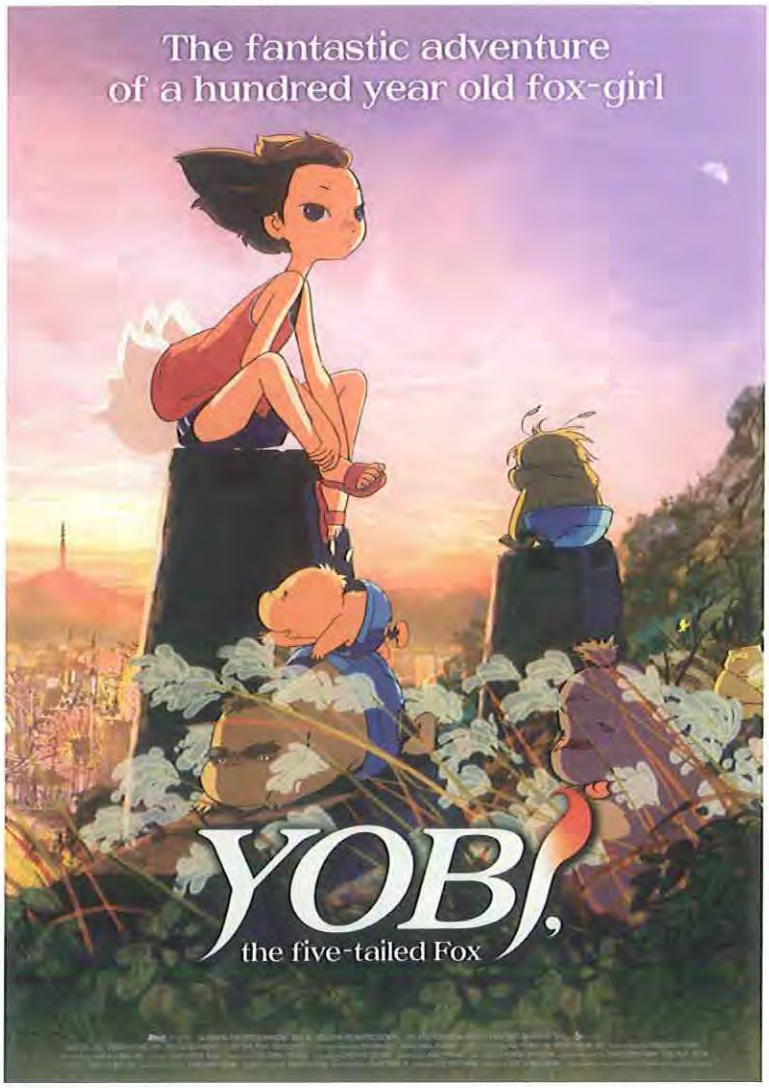
En 1986, partiendo de una serie para televisión americana titulada **The Transformers**, emitida también en Japón, el propio Nelson Shin dirige **The Transformers: The Movie**. Los protagonistas de la serie eran unos robots gigantes que tenían la capacidad de convertirse en vehículos, animales y otro tipo de objetos y que habían sido también rentabilizados en su faceta *merchandising*, es decir convertidos en muñecos y juguetes robóticos. Shin, que había producido la serie, ambienta la película en un año entonces futuro, 2005. Los protagonistas son los Autobots y los Decepticons. Unos, heroicos; los otros, maléficos. La lucha se centra en la posesión de un talismán llamado Autobot Matrix of Leadership. Este Matrix de mediados de los 80 tiene poderes e inteligencia propia y además puede transformar a quien lo desee. El problema es que en el cosmos ha aparecido un planeta artificial llamado Unicron, dispuesto a causar muchos problemas. Como curiosidad: Orson Welles, en uno de sus últimos trabajos antes de morir en 1985, puso la voz, en la versión original, al malvado planeta.

Hace apenas un par de años, en 2005, Nelson Shin ha vuelto a dirigir un largometraje. Para entonces el mercado coreano de la animación ya no era el mismo y los estudios, incluido el suyo propio, habían modificado algunas de sus estrategias empresariales. Su nuevo proyecto, **Empress Chung** (2005), no ha

permanecido al margen de estos cambios y Shin ha contado en esta ocasión con la colaboración de animadores de Corea del Norte, un país que, ya en 1957 (Juche 46 en el calendario nacional), creó el SEK, un organismo pensado para crear y difundir proyectos de dibujos animados.

Profesores, artistas, directores de cine y dibujantes forman parte desde su origen de este organismo, bien visto por las autoridades del Norte, que consideran la animación como un elemento fundamental en la educación de los más jóvenes. Incluso su presidente, Kim Jong-il, ha reiterado en numerosas ocasiones su interés por los dibujos animados, sobre todo aquellos que se basan en cuentos infantiles y en fábulas aleccionadoras. Formado en su mayor parte por jóvenes creadores, el SEK ocupa en la actualidad un gran edificio en la capital, Pyongyang, y participa activamente tanto en producciones propias como en coproducciones con otros países como Francia –**Gandahar** (René Laloux, 1988)– o como la propia Corea del Sur. **Empress Chung** es un buen ejemplo de ello. De hecho ha sido la primer película de animación que se estrena simultáneamente en Corea del Norte y Corea del Sur, y además lo hizo un 15 de agosto, fecha emblemática por tratarse del día en que se creó la República de Corea en 1948.

El proyecto, que Nelson Shin deseaba llevar al cine desde hacía bastante tiempo y en el que ha invertido casi siete años, tiene su origen en un famoso cuento coreano titulado *Shim Chung*, sobre una hija que se sacrifica y se entrega a un dragón a cambio de que su padre ciego recupere la vista. El argumento, que inevitablemente nos transporta al universo creado por Jeanne-Marie Leprince de Beaumont para *La Bella y la Bestia*, es recreado por Shin, que dibuja a una joven y dulce Shim Chung viviendo junto a su padre y tres mascotas, un perro, un ganso y una tortuga, y ajena a lo que le depara el destino. Nelson Shin ha aprovechado este relato extraído de las viejas tradiciones de su país para, a través de dibujos enternecedores y coloristas, reunificar por lo menos el mercado coreano de la animación. Así que, inmersos ya de lleno en el nuevo milenio, tenemos que la animación coreana que sustentó sus inicios en la publicidad, que creció desmesuradamente trazando los contornos y coloreando historias ajenas y que,



sólo en los últimos años, ha alcanzado el reconocimiento de algunos festivales internacionales, tiende ahora también puentes hacia el Norte donde, por otra parte, existe un importante potencial de creadores.

Si las cifras sirven para concluir algo, en 2002 en Corea del Sur había todavía más de 150 estudios y casi diez mil animadores encargándose de realizar aproximadamente el treinta por ciento de la animación mundial, lo que hace que, después de Estados Unidos y Japón, Corea sea la tercera potencia en este campo, aunque sólo un 5% del total lo ocupe la producción propia.

Pero como las minorías nunca han sido desdeñables, en esa minoría de trabajos se inscribe uno significativo que ha vuelto a poner de actualidad a un interesante creador coreano. Se trata de la última película del director de **My Beautiful Girl, Mari**, Lee Sung-gang: **Yobi, the Five-Tailed Fox** (*Chun neun yuh ooh yuh ooh bi*, 2007). En su primera semana de exhibición en Corea ha sido vista por más de 200.000 personas.

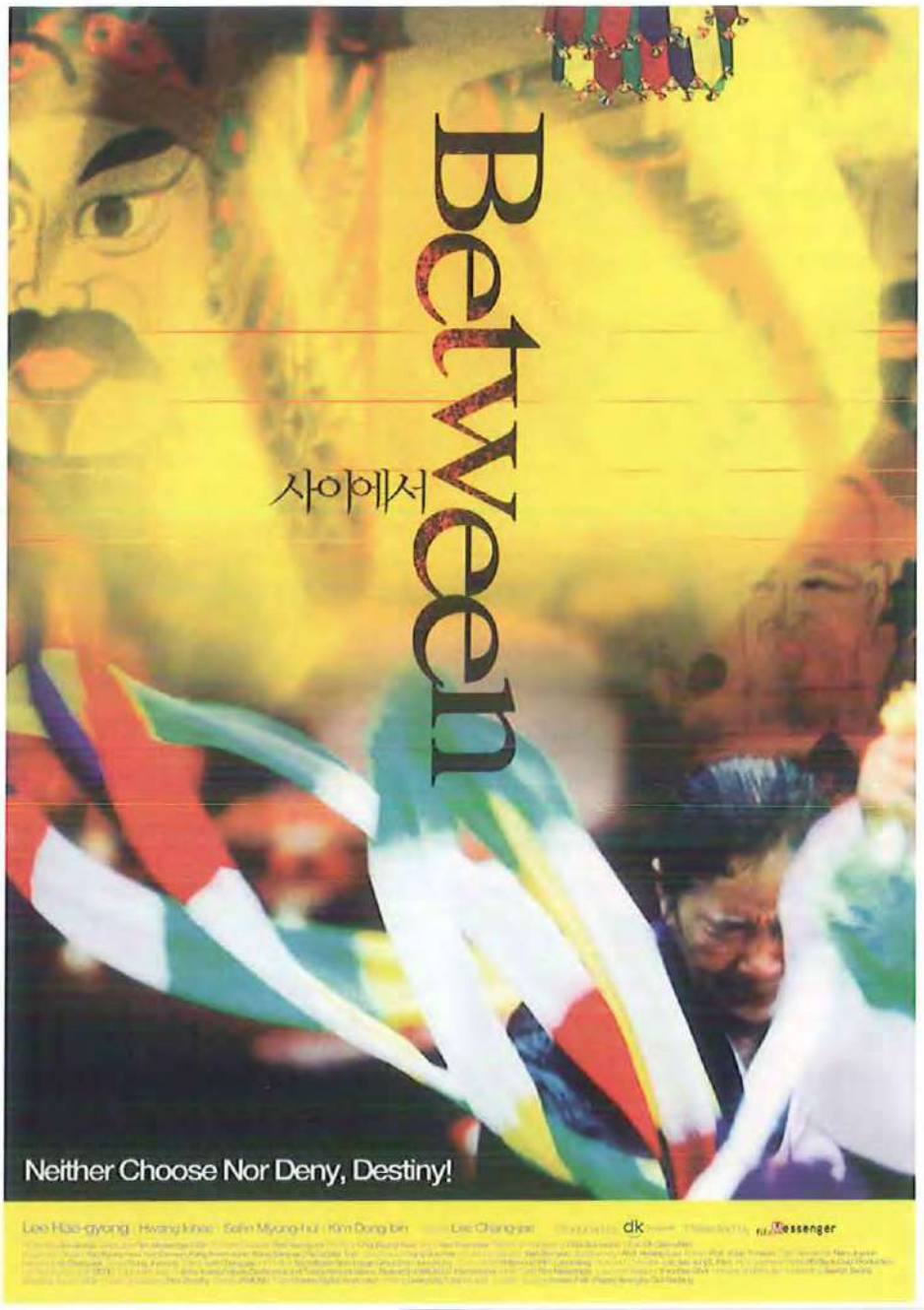
Basada en un cuento de terror coreano titulado *Gumiho*, una especie de relato vampírico protagonizado por un viejo zorro, Lee Sung-gang ha retocado al protagonista y lo ha convertido en una especie de ninfa de zorro que, adornada por cinco pequeñas colas, tiene la capacidad de poder convertirse en lo que desee. El problema es que Yobi, que es como se llama la protagonista, después de conocer a un chico llamado Hwang Geum-yee lo que anhela es ser humana y para eso tendrá que robarle el alma al joven.

Con un tercio del presupuesto que hubiera costado una producción estadounidense o japonesa de estas características, **Yobi, the Five-Tailed Fox** ha sido producida por Sunwoo Entertainment, una especie de Ghibli coreano sobre cuyas mesas de trabajo se han gestado incontables dibujos de series Disney –incluidos los de **Aladdin** (1994-1995) o **101 Dalmatians** (1997-1998)–. **Yobi, the Five-Tailed Fox** acaba de empezar su carrera internacional en el mercado del film del último Festival de Berlín, acompañando a una Berlinale que apostaba fuerte por Corea. La edición para Asia de la revista *Variety* definía el mes de febrero de 2007 como *"el mejor mes en décadas"* para la animación de Corea. **Yobi** y **Taekwon V** tendrían algo que decir, pero no serían los únicos. ¿Acaso comienza por fin la verdadera hora de la animación coreana?

El panorama de los documentales coreanos actuales

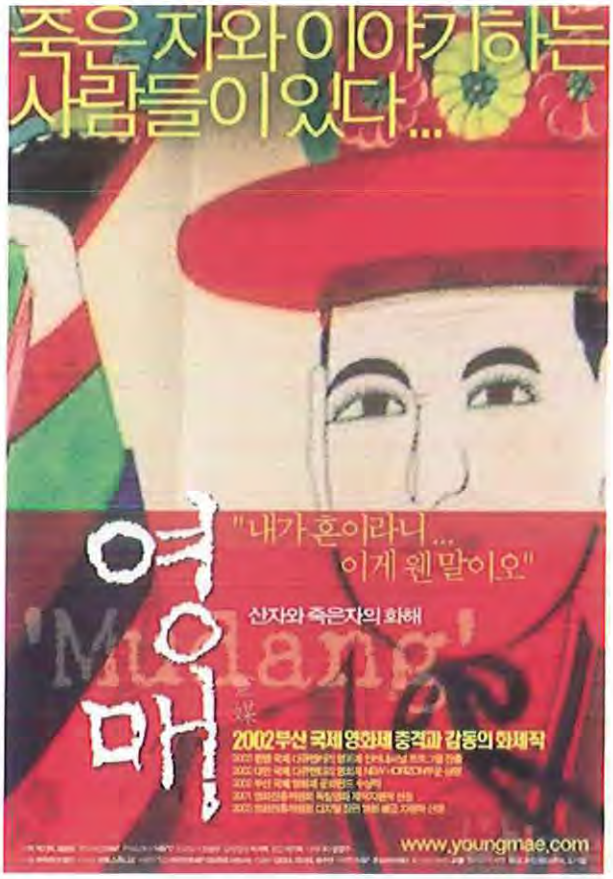
Hong Sung-nam

*Koreako pantailetan pelikula dokumental gutxi ikusi arren, hori ez da eragozpide izan lan batzuek milaka ikusle zine-aretoetara erakartzeko: **Soar** (2006) adibidez, K ligako futbol talde ahulenari buruzkoa. Aurretik izan ziren beste batzuk dokumentalaren bidea jorratu izan zutenak: **Mudang** (2002) eta **Between** (2005) lanek, xamanen munduan oinarritutako bi kontakizunek, oso harrera ona izan zuten. Duela gutxiko historia inspirazio iturri izan da dokumental askorentzat: **Annyong, Sayonara** (2005), zinemagile japoniar batek eta beste korear batek zuzendua, lehenaldiko hutsegiteak ez errepikatzeko saioa da; **Our School** (2006) dokumentalak Japoniak eta Koreak historian zehar izan dituzten harremanetan sakontzen du eta **Repatriation** (2003) filmak, Kim Dong-wonenak, dokumental independenteak egitera ausartu zen aurreneko zuzendariarenak, Ipar Koreako presoen historiak argitara atera ditu.*



Soar (Lim Yoo-chul, 2006), que dejó de proyectarse en las salas de cine a mediados de febrero de este año, ha pasado a la historia del cine coreano por haber atraído a unos 40.000 espectadores. Este número quizás no sea espectacular si se compara con las películas recientes de más éxito, que han sido vistas por 10 millones de espectadores (teniendo en cuenta que la población total asciende a 45 millones de habitantes, esta cifra de espectadores es todo un hito). No obstante, el hecho de que esta película sea un documental que refleja la historia de éxito del equipo de fútbol más débil de la liga K hace que dicha cifra sea aún más espectacular. La presencia de documentales en las salas de cine coreanas es escasa, por lo que en absoluto se preveía esta gran aceptación de público.

En vista del rumbo que ha tomado el cine documental coreano, el éxito de **Soar** no puede considerarse como un fenómeno aislado. Otras películas recientes como **Mudang** (*Youngmee*; Park Ki-bok, 2002), **Repatriation** (*Songhwan*; Kim Dong-won, 2003) y **Between** (*Sai-e-seo*; Lee Chang-jae, 2005) están siendo bien recibidas por los espectadores. Dichas películas están despertando en el público una sorprendente querencia por el cine documental. A este respecto no debemos olvidar que en las salas de cine destinadas al público en general se proyectan pocos documentales. Otros muchos sólo tienen la oportunidad de salir a la luz en los festivales de cine y están a la espera de ser vistos por el gran público. Un gran número de películas documentales han hecho todo lo posible por presentar diversos temas desde perspectivas muy variadas y por ocupar un sitio en el panorama documental. Y ello ha podido facilitar la llegada de dichas cintas a las salas de cine. A continuación se analiza la situación actual del documental coreano, que se ha hecho un importante hueco en el panorama fílmico del país y que sigue evolucionando.



Mudang

Vida y muerte, en la frontera entre la realidad y la irrealidad

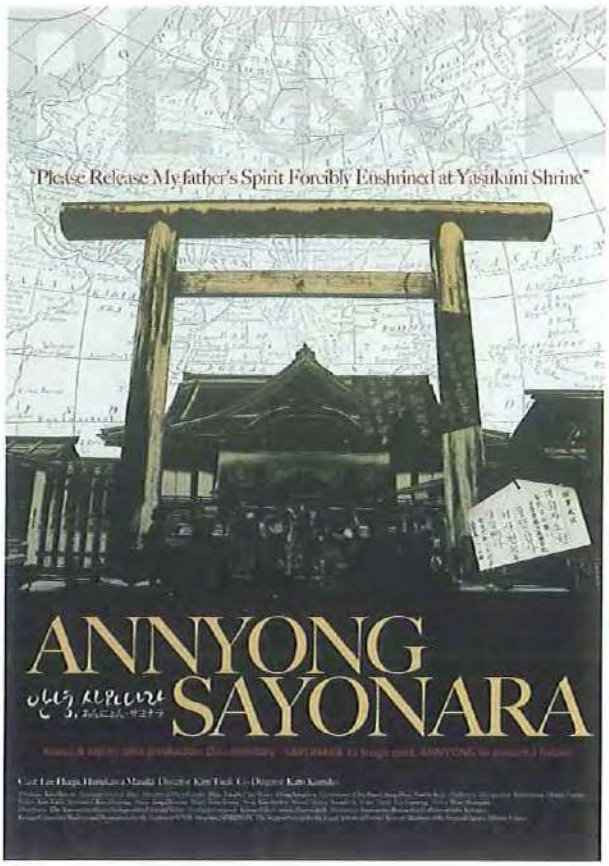
Después de 2000, teniendo en cuenta la trayectoria que ha tomado el documental coreano contemporáneo, **Mudang** (que significa "chamán") es el film que mejor acogida de público ha tenido. Es uno de los pocos documentales estrenado oficialmente tras la presentación de **The Murmuring** (Byun Young-joo) en 1995. **Mudang** se ha convertido en asunto de discusión y ha suscitado un gran interés tras atraer a más de 10.000 espectadores. No sólo sorprende el número de espectadores sino la gran aceptación por parte del público.

Mudang refleja el terreno espiritual, hechicero. Los chamanes, que pertenecen a este mundo, interactúan con los espíritus, reciben a los espíritus de los muertos y predicen el futuro. La imagen que probablemente tiene la mayoría de los coreanos sobre los chamanes o *mudangs* es la de unas personas que bailan sobre cuchillas afiladas. Otros muchos coreanos creen que los chamanes realizan actos supersticiosos y no les inspiran confianza. Si la cámara se acerca a los chamanes desde la misma perspectiva del público, simplemente se obtendría una imagen curiosa de los que viven una vida extraordinaria. Sin embargo, la película, que vio la luz tras 18 meses de observación del director Park Ki-bok, no era un documental más que observa a "otros" con simple curiosidad. En obras anteriores como **We Are Not Warriors** (1994) y **Leave Us Alone** (1999), Park captó con su cámara la vida de la gente sin hogar y de los vendedores ambulantes del metro y los pasos subterráneos. En **Mudang** vuelve a rastrear la vida de las personas apartadas de la sociedad. Probablemente considera que los chamanes también están apartados de la sociedad, como lo están las personas que retrata en sus anteriores películas. Según él, los desfavorecidos no se diferencian de las demás personas. Por tanto, la cámara se acerca a estas personas a menudo temidas o despreciadas y las considera como seres humanos que viven en la Tierra al igual que los demás seres humanos. La cinta pretende narrar su enrevesada trayectoria vital. En mi opinión, los frecuentes primeros planos de los rostros sirven para observar con mayor detenimiento las expresiones faciales, espejo mismo de las vidas de es-

tas personas. Huelga decir que la película no se olvida de mostrar que estos chamanes, como ya se informa en el subtítulo, "Reconciliación entre los vivos y los muertos", se dedican a tender puentes entre los vivos y los muertos. A este respecto, hay dos secuencias importantes. Una es la escena en la que un chamán llamado Park Mi-jung practica el exorcismo a una madre que ha perdido a su hijo; la otra, aquella en la que un chamán tradicional llamado Chae Jung-lye practica un exorcismo purificador para consolar a su hermana muerta, Chae Doon-gool, que había sido también chamán tradicional. Ambas secuencias, en las que los vivos y los muertos se lamentan y reciben consuelo a través del chamán, son importantes elementos generadores de emociones. De hecho, la principal razón por la que estas escenas provocan las lágrimas de muchos espectadores es probablemente la empatía que estos sienten por la tristeza que provoca la muerte de familiares. Por otro lado, estas secuencias también nos muestran la tristeza de la propia existencia humana con relación a la muerte. Todos los vivos compartimos inevitablemente la muerte y la vida debe, de algún modo, "reconciliarse" con la muerte. Por tanto, todo aquel que ve **Mudang**, ya sea chamán, esté recibiendo la ayuda de un chamán o sea un simple espectador, no puede reprimir sus lágrimas.

Tras el estreno y el éxito de **Mudang** pudo estrenarse otro documental en las salas de cine que obtuvo una excelente acogida: **Between**. La película atrajo a 24.000 espectadores más que **Mudang**, debido, en parte, a que también trataba el tema de los chamanes. Por tanto, se hace inevitable comparar ambas películas. En primer lugar, **Between** descarta la mirada antropológica que mostraba **Mudang**. **Mudang** es, sin duda, un documental humano y, en varios momentos, demuestra su enorme deseo de observar la cultura chamanística tradicional y lamenta la decadencia de los seres. El documental **Between** también se centra en los chamanes y retrata frecuentes escenas de ritos exorcistas, pero no muestra especial interés por ellos desde el punto de vista folclórico. En esta película, el rito exorcista actúa de prisma a través del cual el espectador observa a los chamanes e intenta comprender su existencia. Por tanto, **Between** es una cinta que explora a los seres humanos que existen y viven en un entorno concreto en lugar de analizar la trayectoria y el contexto mismo de un espiritualismo concreto.

Otra de las diferencias es que, en **Between**, se da más importancia a la estructura de la película, lo cual no quiere decir que la estructura de esta sea mejor que la de **Mudang**. A diferencia de **Mudang**, que entrelazaba varios puntos dispersos, **Between** sitúa a la gran chamán Lee Hae-kyung en el centro e introduce a varias personas que, de alguna forma, entran en contacto con ella. Entre ellas se encuentra una mujer de 28 años, Hwang In-hee, que rechaza desesperadamente al espíritu que entra en su cuerpo, el de una anciana de cincuenta años llamada Son Young-hee que, por fin, recibe el rito de la invocación tras sufrir treinta años de enfermedad espiritual debido a la oposición de sus hijos, y Kim Dong-bin, un niño de ocho años que podía ver al espíritu después de perder la vista en un ojo. Estas personas no entran simplemente en contacto con Lee Hae-kyung sino que comparten su misma situación. Al observar a estas gentes, el director Lee Chang-jae deja entrever un concepto clave, la "fatalidad". Sus vidas están controladas por algo que ellas no pueden contro-



lar, es decir, por el destino. La cámara debe acercarse al sufrimiento de las personas que están obligadas a permanecer "entre" (*"between"*, en inglés) este mundo y el otro, entre la realidad y la irrealidad, porque el hecho de que no puedan pertenecer plenamente a ninguno de ellos no depende en absoluto de lo que ellas deseen. Además, en lugar de beneficiarse del espíritu son utilizadas forzosamente por él. La impactante escena inicial de la película, en la que aparece una playa momentos antes del amanecer, parece predecir que la película tratará sobre la historia que se ha descrito anteriormente. Hwang In-hee, arrodillada en la arena, grita atemorizada que no desea recibir al espíritu. Sentada junto a ella se encuentra Lee Hae-kyung, que intenta calmarla diciéndole que no hay nada que temer. Esta situación refleja que la aceptación del destino, que implica la anulación de toda elección personal, produce un gran dolor. El poder del destino es violentamente fuerte y cruel. Las lágrimas que caen por el rostro de Hwang In-hee, envueltas en pena y lamento, se deben a que ella misma reconoce dicho sufrimiento, y reflejan las lágrimas que derrama todo aquel que experimenta un dolor similar. **Between** desenmascara el doloroso discurso existencial de Lee Hae-kyung y de aquellos que siguen el mismo camino. Puede ser uno de los caminos para acercarse a los misterios de la vida.

La sombra que deja la historia

Mudang y **Between** informan sobre la existencia nada corriente de los *mudang*. Sin embargo, no destacan especialmente por mostrar a personas que están ocultas en la sombra, ya que muchos documentales coreanos pretenden arrojar luz sobre el lado oscuro de la vida. La historia moderna de Corea ha vivido años violentos, así que es muy probable que

Annyong, Sayonara

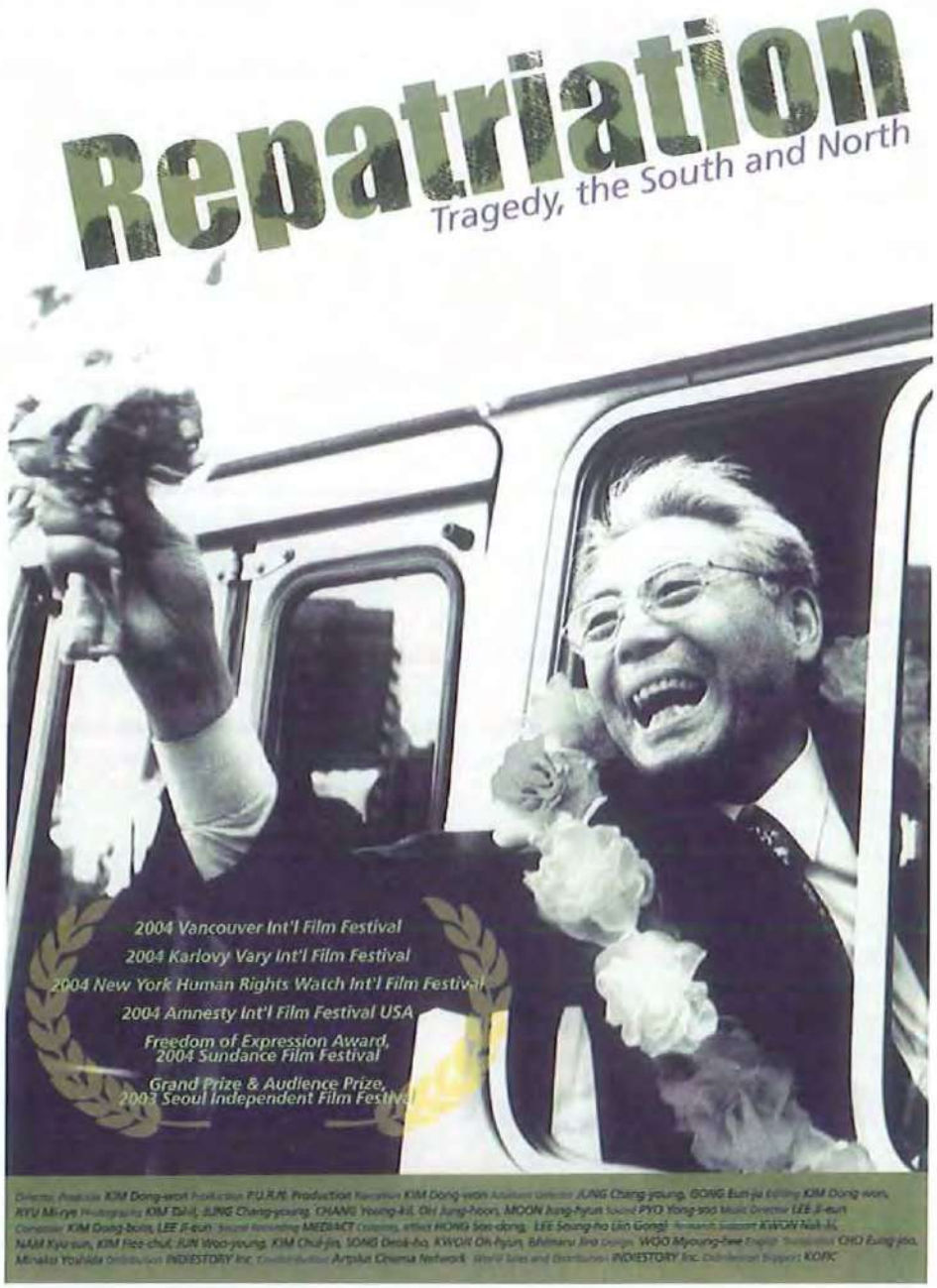
dicho lado oscuro se deba a los grandes choques que ha sufrido la historia del país. Por tanto, es natural que algunos documentalistas intenten recoger con la cámara las expresiones que se ocultan en las sombras.

El principal ejemplo de ello es **Annyong, Sayonara** (2005), realizado por el director coreano Kim Tae-il y la japonesa Kumiko Kato. La protagonista, Lee Hee-ja, también debe consolar a otra persona, su padre, que fue llamado a filas durante la Guerra del Pacífico y murió en un país extranjero. Se sabe que su padre fue sepultado en el santuario japonés de Yaskuni Shinto junto a muchos otros. El primer signo de injusticia es el de una víctima indefensa de la guerra invasora que se convierte en un héroe de guerra y es consagrada en un templo. Este giro que da la historia trastorna no sólo la vida del individuo sino la historia misma. Por consiguiente, la guerra aún no ha terminado para Lee Hee-ja ni para su padre ya fallecido. La película sigue de cerca la lucha agonizante de Lee Hee-ja para poner fin a la guerra. Con cariño y ternura, el observador es testigo, a través de su cámara, de este proceso de seguimiento y se ofrece con agrado a compartir la desbordante emoción de Lee Hee-ja. De esta forma, **Annyong, Sayonara** apela a los sentimientos de los espectadores pero, al mismo tiempo, desarrolla un discurso crítico y analítico sobre la historia. La película intercala entrevistas a seguidores de partidos de derechas y partidos progresistas. También se incluyen videoclips del pasado acompañados de explicaciones para que el espectador pueda comprender la importancia del santuario Yaskuni, el militarismo, la dinámica de la guerra y el rastro que esta deja. Además de la historia de Lee Hee-ja, la cinta también nos presenta la vida de Masaki Hurukawa, que lidera un movimiento por la paz. *"Annyong"* y *"sayonara"* son palabras coreana y japonesa, respectivamente, y ambas significan "adiós". El mismo título desvela que la película yuxtapone las historias de dos personas, la historia de la coreana Lee Hee-ja recogida por el director coreano Kim Tae-il y la historia de Masaki Hurukawa, filmada por la directora japonesa Kumiko Kato. Al final, la cinta reúne a ambas personas en una misma toma. Con esta estructura cinematográfica, **Annyong, Sayonara** probablemente pretende apelar a la unión para corregir los errores del pasado y que no se vuelvan a repetir, es decir, se busca la solidaridad de coreanos y japoneses y, en general, de toda persona que ama la paz. **Annyong, Sayonara** es un valiosísimo documental y un gran logro cinematográfico ya que refleja la solidaridad de personas que intentan proteger la paz y la conciencia.

Our School (2006), de Kim Myung-jun, también profundiza en la huella imborrable de las relaciones históricas entre Corea y Japón. La historia de ambos países, desde el colonialismo japonés y la guerra hasta el fin de la ocupación, dio origen a la aparición de un grupo de coreanos japoneses que residían en Japón y tenían que soportar múltiples discriminaciones y restricciones debido a sus orígenes raciales. La primera generación de coreanos japoneses construyó escuelas para que sus hijos no olvidaran su idioma ni el sentimiento nacionalista. Dichos centros se conocían con el nombre de escuelas Chosun. **Our School** nos muestra la única escuela Chosun que queda en pie, situada en Hokkaido, la isla japonesa más septentrional.

Tal y como revela la película, existen elementos forzosamente peligrosos en la escuela Chosun, alrededor de la cual se reúne un grupo minoritario rechazado por la sociedad. De hecho, es un lugar que debe hacer frente a las amenazas de la derecha japonesa. Además, estos centros deben abordar otro problema: la pérdida constante de alumnos. Sin embargo, **Our School** sigue los pasos, durante un curso, de alumnos de enseñanza primaria y secundaria de la Escuela Chosun de Hokkaido. Así que las escenas están llenas de vida y dejan de lado una atmósfera deprimente y decadente. Los alumnos retratados en **Our School** no sólo son inocentes y puros sino que también soportan la responsabilidad de conservar la nacionalidad y servir de estímulo para su pequeño núcleo social. En esta cinta, los profesores mantienen un vínculo especial con sus alumnos, y quizás sea esta la única manera de que esta comunidad minori-

Our School



taria siga viva. De ser así, **Our School** puede interpretarse como una película que observa la auto-protección de una comunidad alienada. Esta comunidad no quiere desaparecer. Antes de volver a Japón, tras finalizar su viaje a Corea del Norte, los alumnos gritan a las personas que los expulsan: *"¡No nos olvidéis!"*. Su grito también parece dirigido a la audiencia que está viendo la película. Se puede afirmar que **Our School** es un documental que despierta empatía hacia esa protesta desesperada. *"Quiero darme prisa y volver a 'nuestra escuela' para ver esta película con los alumnos y los profesores"*. El director, que ha narrado toda la historia, termina con esta frase. Por ello, se puede concluir que **Our School** ha sido creada a partir de la experiencia que vive el cámara al unirse a las personas que están siendo observadas.

Casualmente, la película **Repatriation**, del director Kim Dong-won, que termina con la frase "*Echo de menos al abuelo Cho*", también surgió de la experiencia que vivió este documentalista al mezclarse con la gente a la que observaba. Sin embargo, en el caso de Kim sorprende especialmente el hecho de que se fuera a vivir diez años a un entorno oscuro de la sociedad coreana bastante temido. **Repatriation**, considerada como la mejor obra documental y de ficción de los últimos años, trata sobre prisioneros enfrentados a una larga condena (norcoreanos que habían viajado al Sur como espías o que habían sido capturados como prisioneros de guerra) que no quieren abandonar sus ideas comunistas. La relación con las personas filmadas se remonta a 1992, cuando Kim Dong-won fue, a petición de un sacerdote con el que guardaba una estrecha relación, a cono-

cer a estos prisioneros. En aquella época, Kim Dong-won solía llevar siempre la videocámara consigo. A partir de aquel encuentro, comenzó a grabar sus vidas durante un largo periodo de tiempo, hasta que fueron repatriados a Corea del Norte debido a los cambios producidos en la escena política. Según Kim, en dicho periodo no se limitó a filmar a estos prisioneros sino que también mantuvo una relación personal con ellos. Al igual que en **Sanggyedong Olympic** (1988), que se enmarca en un importante momento de la historia documental de Corea, al rodar **Repatriation** Kim Dong-won se mantuvo firme en su deseo de implicarse y compadecerse de este grupo de personas. En este proceso pudo retratar con su cámara a los prisioneros como "seres humanos". Estos prisioneros tuvieron que vivir más de treinta años en minúsculas celdas y fueron salvajemente maltratados. Además, tuvieron que soportar una forzada "conversión política". Ya sea para bien o para mal, son personas fácilmente encasillables, pero Kim Dong-won, que pasó un tiempo con ellas y las observó de cerca, considera que el conformismo es inútil y ha retratado a los prisioneros como personas corrientes, gentes de firmes principios que lucen una inocente sonrisa, gentes diligentes y cumplidoras.

Repatriation podría lógicamente considerarse como un documental creado en un proceso de acercamiento entre Kim Dong-won y los prisioneros, pero, ciertamente, existe un límite que frena dicho acercamiento. En mi opinión, la trágica historia coreana, caracterizada por provocar violencia a partir de conflictos ideológicos, ha tenido mucho que ver en todo esto. Por ello, parece inevitable que Kim Dong-won recurra al "yo" en la película. Sin embargo, este "yo" no es un participante/observador/narrador omnisciente sino que parece ser una entidad modesta que reconoce los límites impuestos a la hora de observar y comprender la situación. Además, el "yo" es un ser muy diligente y trabajador que lleva a cabo una rigurosa investigación, no sólo del lugar en que residen los prisioneros, sino también de otros ámbitos, entre ellos la historia. Las incursiones de la voz en primera persona, las historias de los diferentes sujetos y el hilo conductor podrían haber distraído al espectador, pero el "yo" fiel y cumplidor lleva este hilo conductor de la película de una forma lógica. Al final, deja que los espectadores recapacitemos acerca de la historia de Corea y de la violencia que subyace en la sociedad y deja que nos analicemos en dicho entorno social.

Una crítica al "sistema" débil

Kim Dong-won, que demostró una gran tenacidad y tierna sinceridad al realizar el magnífico documental **Repatriation**, también es recordado por ser el primer director que se aventuró a realizar documentales independientes en Corea. Teniendo esto en cuenta, su **Sanggyedong Olympic** analizaba el dilema de "qué se puede hacer en la sociedad utilizando una cámara", y esta reflexión sirvió de inspiración y estímulo para los activistas del cine que también eran conscientes de los problemas de la sociedad coreana. Los documentales independientes coreanos, que comenzaron a ver la luz en la oscura década de los ochenta, pretendían criticar la realidad y una sociedad en plena reforma. En años posteriores, algunos factores sociales como el proceso de democratización, el cambio de la situación internacional y la ampliación de los intereses de la gente por cosas más insignificantes provocaron que el movimiento documental perdiera el poder que había tenido en sus primeros años. Sin embargo, no se han dejado de filmar documentales de carácter social, y encontramos un ejemplo de ello en **16 Takes on Korean Society** (2006), que proclama que aún es necesaria una actitud contestataria e inconformista en la sociedad.

El documentalista Lee Mario percibió ciertos signos extraños y peligrosos en la actual sociedad coreana –su obra **Rip It Up** (2001), que insta a reconsiderar la "política de registro de residentes", es uno de los documentales independientes más conocidos– y redactó un escrito en el que animaba a realizar un documental que plasmara todos los aspectos de la sociedad coreana que cada día eran más irracionales. Dieciséis directores aceptaron la propuesta. Se rodaron cortometrajes de 5 minutos sobre la realidad coreana que más tarde se agruparon en un amplio documental. La obra resultante fue titulada **16 Takes on Korean Society**, y desvela varios asuntos delicados de la sociedad coreana, como el Tratado de Libre Comercio entre Corea y Estados Unidos, el aprovechamiento de tierras, las absurdas condiciones en las que se abren colegios privados, la objeción de conciencia al servicio militar, el conflicto de los miembros del gabinete de la OMC en Hong Kong, la cumbre de la APEC (Cooperación Económica Asia-Pacífico) en Pusan y otros asuntos.

Cada corto dura un tiempo limitado, así que es difícil ofrecer información detallada y comentarios profundos sobre cada asunto. Sin embargo, la estructura combinatoria de pequeños documentales permite que los espectadores se encuentren instantáneamente con la caótica realidad de la sociedad coreana actual. Tras ver el documental no se puede evitar pensar lo que ya afirma el subtítulo de la cinta: *"Corea se está volviendo loca"*. Esta reacción se ve alimentada por la voz instigadora de la película. Cada parte de la cinta mantiene su propia voz, pero al describir la actitud del país ante la situación actual, se pone especial énfasis en cómo se debería actuar. A los di-

rectores de los cortos no parece preocuparles la postura parcial que adoptan. Según Lee Mario, el director general del documental, el hecho de adoptar esta postura hacia los débiles es una forma de mantener el verdadero equilibrio que contrarresta la ofensiva de los medios de comunicación generalistas.

16 Takes on Korean Society también está destacando porque pretende ser un punto de discusión en sí mismo. La película se proyectó en todo el país y también está siendo descargada en Internet antes de lanzarse en DVD. Además, se está solicitando a los espectadores que expresen su opinión sobre la misma. Así que **16 Takes on Korean Society** está haciendo realidad la idea de que el cine documental debe ser algo más que la simple producción de películas.

También se puede atacar al sistema que no está cumpliendo plenamente sus funciones de forma muy diferente a como lo hace **16 Takes on Korean Society**. La película **The Gate of Truth** (2004), de Kim Hee-chul, intenta plasmar la injusticia social de manera atrevida pero con argumentos calmados, lógicos y convincentes. La película se inicia con un halo de misterio: el incidente ocurrido el 24 de febrero de 1988, cuando el teniente Kim-hoon de la JSA (Área Conjunta de Seguridad) fue encontrado muerto con un impacto de bala en la cabeza. El ministro de Defensa Nacional declaró que se trataba de un suicidio, pero sigue habiendo misterios sin resolver y preguntas sin respuesta, y la muerte del teniente sigue cuestionada. Kim Hee-chul, que fue subalterno del teniente Kim-hoon durante dos años, realizó esta película con la intención de acercarse a la verdad de este asunto.

La actitud de **The Gate of Truth** en su búsqueda de la verdad es estoica y decidida y se centra exclusivamente en dicha búsqueda, dejando de lado el sufrimiento emocional de los familiares de la víctima. En este sentido, la última secuencia refleja la estructura de este debate. En el proceso de investigación, un soldado americano descubre la muerte del teniente Kim-hoon. Antes de mostrar la escena de dicho descubrimiento, se ve al soldado americano pidiendo que se apague la cámara. No sabemos qué técnica se utilizó posteriormente, pero la escena "censurada" se incluye en la película, lo cual parece demostrar que, a pesar de los esfuerzos desesperados de ciertas personas por ocultar la verdad, la determinación por encontrar incluso la pista más insignificante y descubrir la verdad nos permite acercarnos a esta. Por un lado, vemos a un grupo de personas que optan por creer en la fácil conjetura del suicidio y ahí terminan su búsqueda de la verdad. Por otro, nos encontramos con otro grupo que cuestiona cualquier elemento de indecisión y desea encontrar la verdad. Aparentemente, **The Gate of Truth** no parece interferir en la realidad, pero sí que lo hace, valiéndose quizás de un tono más lógico, convincente y humano. De hecho, la cinta muestra sin tapujos que las personas que intentan adaptarse a la más mínima resistencia nunca podrán vencer a aquellos que intentan desvelar la verdad. La realidad no siempre va acompañada de racionalidad, así que descubrimos que el camino a la verdad está casi cerrado. En ese mismo momento, la cámara de **The Gate of Truth** capta acertadamente la situación y, sin despertar emociones de forma directa, provoca el enojo de los espectadores. Todavía no se ha descubierto la verdad que está detrás de la muerte del teniente Kim-hoon. No obstante, al presentarse el obstáculo en la búsqueda de respuestas, la audiencia es testigo de la inmoralidad de la unidad militar, la irresponsabilidad y la violencia de la autoridad gubernamental y la actitud enérgica y llena de orgullo del Gobierno americano hacia el Gobierno coreano. En tal sistema repleto de imperfecciones, recibimos una terrible premonición: quizás tengamos que volver a quedarnos parados y sin poder hacer nada y conoceremos nuevas muertes injustas similares a las del teniente Kim-hoon.

El viaje iniciático de la cámara

El misterio y el abismo también están presentes en el ámbito familiar, una comunidad minúscula tan próxima al individuo. Debido al exceso de confianza, quizás hayamos olvidado que también es un espacio desconocido que nos rodea o simplemente hayamos estado ignorando la verdad. El espacio misterioso y la red de relaciones que se establece en dicho espacio son elementos que últimamente atraen a los directores de documentales. Un buen ejemplo de esta tendencia es **Umma** (2005), de Jung Ho-hyun, un documental honesto, interesante y noble.

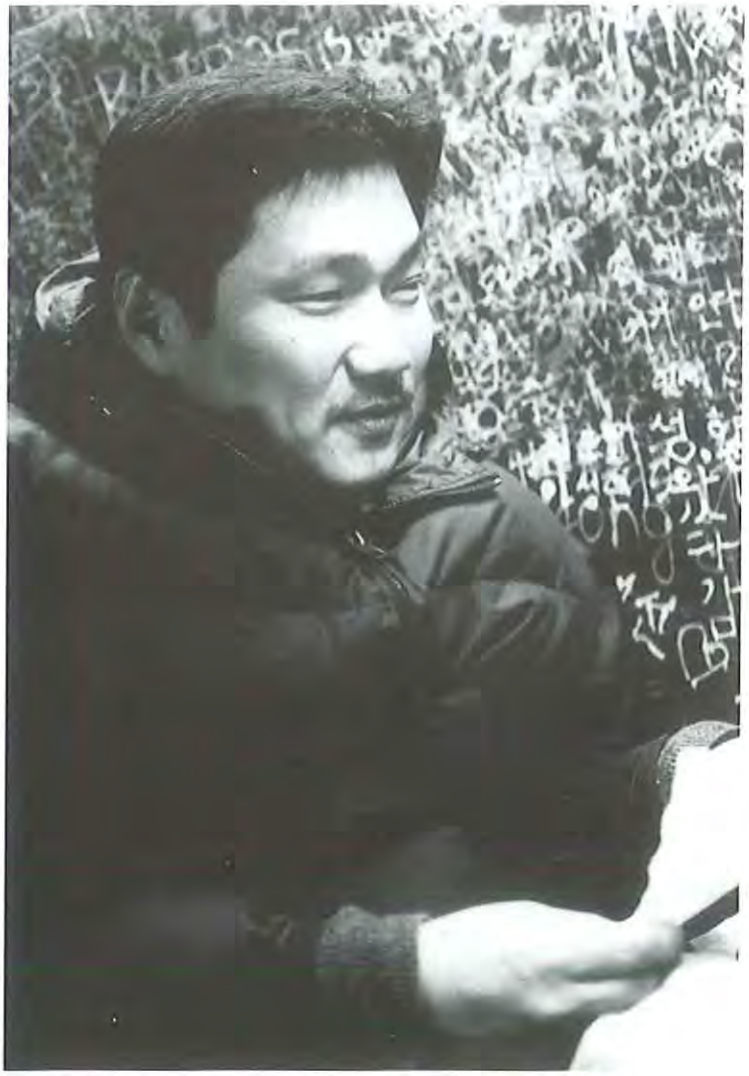
Cuenta la historia de Jung Ho-hyun, que estudia en Canadá y recibe la llamada telefónica de su madre. Esta le cuenta que ha donado a la iglesia los terrenos que había heredado del padre de Jung Ho-hyun, ya fallecido. La madre le pregunta si le parece bien que la entrada al nuevo santuario que se va a construir ocupe parte de los terrenos que están a su nombre. Esta conversación trae a la narradora recuerdos de la época en que abandonó el país para viajar a Canadá. Recuerda a su madre, que en una ocasión quiso hacer anchoas asadas para su hija, por lo que fue al mercado, pero volvió con las manos vacías porque las anchoas eran demasiado caras. Esa es la madre que recuerda, pero ahora está deseosa de donar las tierras a la iglesia. Ella no puede entender a su madre, que utiliza un lenguaje y un sistema de comunicación completamente diferentes. El viaje de vuelta a casa para visitar a su madre se ve empañado por este cambio de actitud de ella.

La madre está demasiado entregada a la iglesia, hasta tal punto que, tras la muerte de su marido, prácticamente abandona sus tareas domésticas. Se convierte en una figura amenazante, no sólo para ella sino también para la mayoría de coreanos adeptos en mayor o menor medida a los valores tradicionales. La hija no puede evitar sentirse amenazada y se distancia de la madre, que es muy diferente a la tía de la protagonista, la cual cumple ejemplarmente su papel de esposa, madre y nuera. Hay un gran vacío emocional entre la madre y la hija. En **Umma**, la cámara capta con frecuencia escenas en las que se concretiza dicho vacío. Sin embargo, la hija inicia una investigación sobre la familia y, con la cámara, echa la vista atrás en la historia personal de su madre, que ha sufrido en el entorno cerrado y restringido de la familia. La historia podría adquirir una nueva dimensión y reflexionar sobre la posición de la mujer en el sistema familiar coreano, pero Jung Ho-hyun no lo pretende, sino que se limita a recorrer el camino que ha seguido su madre e intentar reconciliarse con ella. Al final llega la reconciliación, pero no es una reconciliación entre madre e hija habitual, con abrazos y lloros, que caracteriza a otros dramas cinematográficos. En este caso, se trata de la mutua comprensión de que, incluso entre miembros de una misma familia, las puertas no pueden quedar completamente abiertas, y un miembro no puede atrapar a otro miembro de la familia atendiendo a su propio criterio. El viaje que inicia Jung Ho-hyun para descubrir a su madre comienza profundizando en la madre y termina haciéndolo en la propia Jung Ho-hyun. De la incomprensión se llega al entendimiento. Si observamos este viaje, surgen varias preguntas: ¿Qué ha aportado la cámara a la auto-reflexión y el entendimiento? ¿Ha actuado la cámara como catalizador?

Por último no quiero olvidar otro viaje filmado por una cámara. Este segundo viaje comienza, de manera similar a **Umma**, con el mensaje de una madre. La madre escribe a su antiguo amante K y le dice: *"Por favor, no me perdones. He sido muy cruel con las personas a las que he querido"*, y desaparece. K emprende un viaje siguiendo sus pasos hasta Ladakh.

La obra **Heavenly Path** (2006), de Kim Eung-soo, que sólo se centra en el viaje de K, no se puede considerar plenamente como un documental. Incluso el catálogo del festival de cine en el que se proyectó la clasifica como "película de ficción". No obstante, Park Ki-woong, responsable de la filmación, comenta que es *"un 90% documental y un 10% ficción"*, así que resulta difícil definir el género de **Heavenly Path**. Ocurre algo similar con otro documental coreano, el ya citado **Leave Us Alone**, de Park Ki-bok. Esta película, centrada en los niños que viven en la calle, se concibió como una obra de ficción pero terminó siendo un documental. Asimismo, **Heavenly Path** crea un entorno ficticio y se inspira en elementos del documental. Pero, tras esta simple estructura, los documentales sobre filmación, sobre viajes y paisajes y sobre el individuo se combinan de forma compleja y generan enorme interés.

La primera mitad de la película muestra el largo y terrible desplazamiento de K (interpretado por el propio director) y el breve momento de espera. El documental recurre a largas tomas en movimiento desde un coche, quizás evocando las películas de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, para que la sensación física de movimiento quede plasmada en la pantalla. **Heavenly Path** también nos recuerda al trabajo de otro director extranjero: Werner Herzog. Kim Eung-soo vive situaciones menos peligrosas que las del director alemán. No obstante, queda completamente imbuido de la situación agonizante y consigue filmar un documental realista. El asombroso poder del entorno es sobrecogedor. El documental muestra paisajes bellísimos pero dicha belleza es terriblemente espantosa. En esta película de viajes y paisajes, K sufre mal de altura y la cinta transmite fielmente dicho dolor al espectador, de manera que puede experimentarlo a medida que ve la película. En la segunda mitad de **Heavenly Path**, en la que no se muestra ningún incidente ni estructura especiales, aparecen fotografías que K realizó en Ladakh hace tres años. En este punto, el espectador se da cuenta de que la película ha sido un viaje al interior de uno mismo, un viaje ritual en el que K/Kim Eung-soo ha podido dejar atrás una etapa difícil y comenzar una nueva vida. Esta extraordinaria película, que termina siendo un documental sobre el individuo, puede también considerarse como un nuevo punto de partida para Kim Eung-soo. Los tres dramas de ficción que había realizado anteriormente –**Time Lasts** (1996), **Desire** (*Yok mang*, 2002) y **Way to Go, Rose** (*Dal-ryeo-la jangmi*, 2005)– son valiosos documentos, pero no obtuvieron un gran éxito. Ahora, ha tomado ciertos elementos de la realidad y ha dado un gran paso adelante. En este sentido, **Heavenly Path** contribuye al poder curativo y al proceso de entendimiento que caracteriza al documental sobre el "yo".



Hong Sang-soo

Tropezar dos veces en la misma piedra

Luis Miranda

Kantoiek eta jatetxeek eratutako hiriko eszenografia, neguko giroa eta bidegurutzean diren pertsonaiak. Horiexek dira Hong Sang-sooren pelikula baten aurrean gaudela adierazten diguten ageriko osagaiak, besteren artean. "Asiako zinema minimalista" deitu izan zaion horren errealizadore adierazgarriena, eta ekialdean "autore zinema" mugimenduaren aitzindarietako bat, 1996an hasi zuen bere ibilbidea **The Day a Pig Fell into the Well** *filmarekin eta, harrez geroztik, oso pelikula bereziak zuzendu izan ditu:* **The Power of Kangwon Province** *(1998),* **Virgin Stripped Bare by Her Bachelors** *(2000),* **Woman Is the Future of Man** *(2004) edo* **Woman on the Beach** *(2006).*

"Considerando también
que el hombre es en verdad un animal
y, no obstante, al voltear, me da con su tristeza en la cabeza...".

(César Vallejo)

1. Bifurcaciones

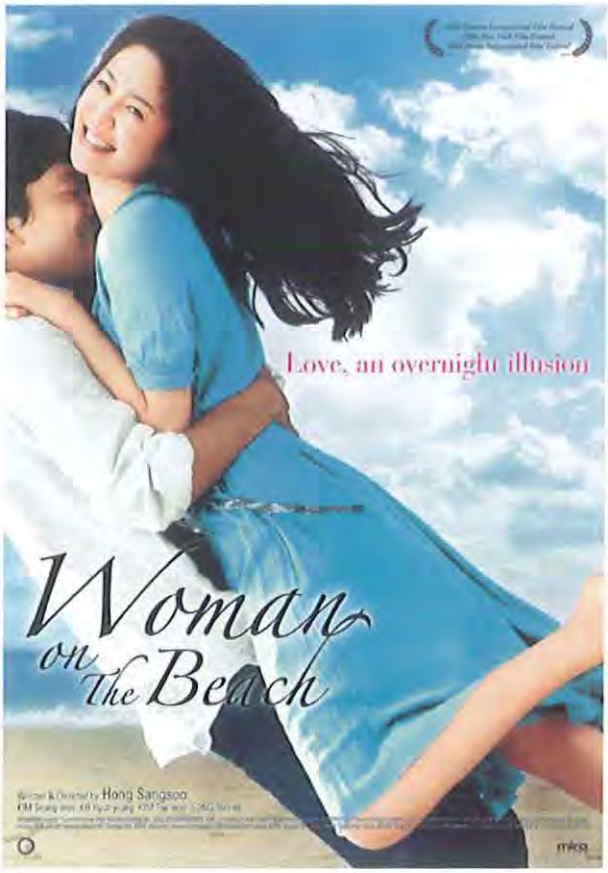
Hong Sang-soo es el más secreto de los grandes autores cinematográficos de nuestro tiempo. Cineasta mimado en los últimos años por el circuito de festivales, su nombre aún se menciona, no obstante, en voz baja y casi siempre haciendo grupo con otros autores representativos de lo que algunos llaman "cine minimalista asiático". Se le compara, cómo no, con el taiwanés Hou Hsiao-hsien, seguramente porque en ambos la combinación de la toma larga y la trama elíptica comunican una densidad de tiempo puro a lo banal. En ellos el relato surge antes del efecto de una puesta en serie de segmentos de vida, que de la reacción en cadena de unas circunstancias. Se le emparenta igualmente con otro antiguo alumno, como él, de la School of Arts Institute de Chicago, el tailandés Apichatpong Weerasethakul, porque en ambos aparece un horizonte del relato estructural postmodernista (el llamado "post-relato"). A diferencia de los mencionados, el cine de Hong mantiene su secreto, en primer lugar, no porque sea especialmente opaco al espectador, sino precisamente por lo contrario: por su tono menor, doméstico; por su "pequeño mundo" tan repleto de una cierta "coreanidad" y sin embargo tan ajeno a lo que la mayor parte del público conoce como "cine coreano". Y en segundo lugar, por el "efecto Hong": una consideración del relato como juego estructural basado en la repetición. Este juego propone, en algunos casos, distintas vías, distintos desarrollos posibles de un devenir; y en otros, un desarrollo similar, "gemelo", para dos situaciones diversas y sucesivas. De forma explícita o implícita, cada personaje, lugar o acontecimiento tiene su "otro" en la trama. Arriesgaré entonces una proposición que resuma lo que tiene su cine de singular: el despliegue de la bifurcación en un "cine de prosa".

La bifurcación acontece, por ejemplo, cuando una misma historia se despliega en dos trayectorias si-

multáneas en el tiempo que se muestran consecutivamente, dando forma a una especie de relato bifronte: así, **The Power of Kangwon Province** (*Kangwon-do ui him*, 1998) se construye sobre los encuentros que nunca llegan a producirse entre dos antiguos amantes durante unas vacaciones en una región montañosa al norte del país. Los itinerarios de ambos personajes proporcionan una doble perspectiva –siempre incompleta– sobre ese tiempo desdoblado que además remite a un pasado reciente, y que se alza, en fin, sobre una brecha cada vez más poblada de ausencias. Otras veces, la variación es más profunda, y el film se bifurca en varias líneas cuyas zonas de conexión resultan ambiguas: personajes que portan su propia historia y que se cruzan sin que sea posible discernir en primera instancia la cronología de los encuentros –pues estos se repiten porque "pertenecen" a distintos relatos, es decir, a distintos personajes–, ni tampoco la forma en que la trayectoria de un personaje pudiera afectar a la de otro. Sólo retrospectivamente pueden organizarse las piezas de lo que, en principio, parece una narración lineal: este es el caso del primer film de Hong, **The Day a Pig Fell Into the Well** (*Daijiga umule pajinnal*, 1996). En alguna ocasión, ambas estrategias se combinan: **Virgin Stripped Bare by Her Bachelors** *(Oh! Soo-jong*, 2000) es otro relato bifronte donde no sólo se insinúa –al menos ocasionalmente– la imposibilidad de discernir si cada secuencia sucede en el tiempo a la anterior o más bien recomienza lo ya visto bajo la forma de nueva posibilidad. Sino que además propone los dos bloques en que se divide la película como relatos alternativos entre sí, pues narran "versiones" heterogéneas pero "demasiado" similares de una misma historia: en el primero, por ejemplo, uno de los personajes advierte que la (posible) amante de su amigo ha encontrado accidentalmente sus guantes; sin embargo, en el segundo ella se apropia de esos guantes para provocar un encuentro. En **Tale of Cinema** (*Geuk jang jeon*, 2005), una cita entre dos amantes suicidas acaba por desvelarse como una película contenida por esta que vemos. Pero en la semejanza literal de sus respectivos desarrollos, la primera es re-enviada hacia la segunda como posibilidad abierta de esta última… o viceversa. Se podría comparar con un dibujo que incluyera en su interior todos sus bocetos previos. En otros casos –**Turning Gate** (*Saenghwalui balgyeon*, 2002), **Woman Is the Future of Man** (*Yeojaneun namjaui miraeda*, 2004) y **Woman on the Beach** (*Haebyonui yoin*, 2006)– la narración es "una sola", aunque la segunda de las citadas sea altamente elíptica y a-cronológica, y las otras dos mantengan la forma del relato lineal aunque perturbado por situaciones simétricas y rimas improbables (en **Turning Gate**, por ejemplo, un hombre vive una aventura erótica con una mujer, y tras la separación, otra con una mujer distinta. De ambas recibe idéntico poema de amor).

En el cine de Hong se puede percibir la bifurcación como ley estructural incluso cuando aquella no acaba de aparecer de forma literal. Este es el caso de su

Tale of Cinema



última –y espléndida– película **Woman on the Beach**, un trabajo que declina su sistema en clave de comedia en mayor medida que ningún título anterior, y cuya narración lineal está hecha, sin embargo, de repeticiones que guiñan el ojo al espectador avisado. **Woman on the Beach** empieza con el anuncio de un hipotético relato en paralelo que nunca acontece: cuando el protagonista recibe una llamada telefónica de un conocido que acaba de leer en la prensa la noticia de su propia muerte en accidente de coche. Si bien esto nunca sucede, el espectador espera que, tal vez, sí tenga lugar en algún "universo paralelo" del relato. Y en cualquier caso tan extraña situación pone en escena una vez más, aun de forma condensada, el móvil último de esa ansiedad vital del personaje masculino típico del cine de Hong por apurar una bocanada más (una aventura, un escarceo más). La película termina, por cierto, cuando la protagonista abandona la playa en su automóvil… después de girar en dirección contraria a la que, en buena lógica, debería tomar. No es la primera vez que Hong introduce gestos, ya no del montaje sino del personaje, que desandan el camino trazado: uno de los protagonistas de **Woman Is the Future of Man** pisa la nieve sobre el jardín de su amigo y a continuación retrocede sobre sus propias huellas –lo cual, de paso, introduce en el juego la ilusión de un cuerpo fantasmal que hubiera desparecido–: ¿no hay cierta rima entre esta idea, y la de la muerte propia anunciada en **Woman on the Beach**?

Los desvíos inesperados que efectúa el propio cuerpo del personaje funcionan en efecto como guiños al propio "sistema Hong", pero, eso sí, altamente infecciosos: no sólo porque inducen al espectador avisado a anticipar el giro, sino porque presuponen la pertinencia de una especie de metalectura. Esta complicidad, lejos de ser signo de auto-complacencia autoral, forma parte del corazón mismo del cine de Hong, quien traslada así el principio de variedad bifurcada al corpus mismo de su filmografía. Después de sentar las bases de su sistema con sus dos primeros trabajos, la muy arriesgada **The Day a Pig Fell Into the Well** y la magistral **The Power of Kangwon Province** –una película que, aparte de su audacia estructural, lleva al extremo las condiciones de una puesta en escena observacional desde la que engendrar una rara, hiriente melancolía–, **Virgin Stripped Bare by Her Bachelors** desvela finalmente hasta qué punto la filmografía de Hong es un conjunto de piezas de cámara basadas en un mundo auto-referencial. De ese mundo que responde ejemplarmente a la idea de "obra personal", hecho de motivos recurrentes que se repiten y modulan de manera casi obsesiva; puede decirse, por ejemplo, que el mismo obedece siempre a una política de proximidad: a nadie se le escapa que la reaparición habitual del protagonista caracterizado como profesional del cine –de un cine siempre personal y poco rentable–, y que a menudo sufre en sus carnes el estigma de haber estudiado en el extranjero, parece aludir al propio cineasta. Sin embargo, esa política de proximidad tal vez responda menos a un impulso autobiográfico que a un asunto de economía narrativa: no se trataría tanto de hablar de las propias vivencias como de hacer uso de una simplicidad conocida que ahorre las energías de la invención para emplearlas más bien en el ejercicio de descomponer y re-componer el damero narrativo.

Mas, ¿cuáles serían estos motivos, las teselas del damero? El lector que tenga la posibilidad de visionar todas sus películas hallará, en primer lugar, una escenografía urbana de esquinas y restaurantes; un ambiente casi unánimemente invernal; y unos personajes que se encuentran súbitamente en una encrucijada. Habitualmente, uno de ellos vive una situación de tránsito –está de paso, en un sentido literal o metafórico–, mientras que otro vendría a encarnar el papel de amigo/antagonista sedentario. Antes del advenimiento de las bifurcaciones, saltos y (a)simetrías de un relato que, en principio, parece siempre elemental en su sobriedad, esta será la primera imagen. Afinaré el inventario: a) dos amigos jóvenes –a menudo artistas, siempre toscos en su relación con el otro sexo– y una mujer por la que ambos entran en disputa. Hombres que se mueven como deshechos de un patriarcado inoperante, y cuya torpeza se des-

dobla en dos modelos: el dubitativo y el depredador; b) una (puesta en) serie de encuentros casuales que terminan en banquete y borrachera, o en sexo de motel desolado, o en ambas cosas; c) conversaciones incidentales donde aflora la frustración de los treinta y tantos, la divergencia de destinos, la intransigencia del artista ya nunca más adolescente; y d) en fin, la bifurcación, bajo las formas que se han descrito y sobre un punto de partida argumental que no en vano se basa en la separación de trayectorias y los reencuentros posteriores.

2. Post-relato

Resulta tentador decir, tal como se ha comentado ya en alguna ocasión, que el cine de Hong convierte el plano-contraplano en figura paradigmática, en principio estructural de su cine... siempre que esta figura se entienda en el sentido que le da Jean-Luc Godard en **Nuestra música** (*Notre musique*, 2004) (1). Es decir, no como una figura "gramatical" que garantiza una cierta continuidad perceptiva, sino como esa forma especular (y especulativa) que opone a una imagen su posible correspondiente. El plano-contraplano, así entendido, pasa a ser, ante todo, la afirmación soberana de la naturaleza virtual del cinematógrafo.

De modo que, si en Godard el contraplano equivale a la correspondencia "justa" –en un sentido político y moral–, en Hong ese contraplano a gran escala que agrega a un relato su "otro", pone el énfasis en el segundo término de la proposición: lo posible. Es decir, lo posible ficcional.

La inclinación al juego estructural, al desdoblamiento, la repetición, la paradoja narrativa, la casualidad desmesurada, la indiscernibilidad del "antes" y el "después", forman parte del arsenal formalista del llamado "cine minimalista asiático". En sucinto esquema, David Bordwell describe como rasgos propios de este cine *"las acciones silenciadas* [sic], *la narración mínima que permite al espectador inferir la acción, y las largas tomas"*. También, de forma destacada en el caso de Hong, las repeticiones, que hacen más compleja la estructura y *"vuelven profunda la rutina"* (2). Es preciso detenerse sobre la noción de rutina: ella se alza como atributo fundamental de una evidente estrategia realista. Y es la combinación de esta inmediatez cotidiana, desdramatizada, con una estructura fuerte hecha de permutaciones, lo que otorga a estos relatos una extraña opacidad que modifica la ironía del narrador para volverla más ecuánime, o incluso compasiva, si puede decirse así: pues si la costumbre nos ha llevado a considerar la observación distanciada de las peripecias como una especie de juicio, la bifurcación expone una especie de triste condena que lleva a los sujetos a repetirse a sí mismos.

The Power of Kangwon Province

The Power of Kangwon Province

Las razones expuestas explican entonces por qué Hong es, por tanto, uno de los cineastas que mejor representan ese recambio oriental para el viejo "cine de autor" que se ha ido produciendo en los últimos años. Entre los diversos argumentos que se esgrimen, suena con fuerza la apelación a una era del post-relato que hunde sus raíces en las primeras experiencias de Alain Resnais, Robbe-Grillet, Marguerite Duras, pioneros de la narrativa post-moderna, del "relato falsificante" en palabras de Gilles Deleuze (3). Esto es, un narrar que, a imagen del jardín de senderos que se bifurcan de Borges, no despliega tiempos alternativos –sucede esto o "bien" no sucede–, sino "composibles" (Leibniz): sucede aquello y aquello "también" no sucede. Por ejemplo: **The Power of Kangwon Province** desarrolla una sola historia –en apariencia– tomando primero como sujeto principal a una joven, y luego, durante la segunda mitad del film, a su amante. En una de las historias, la joven porta la experiencia de haber sido violada. En la otra, no. Ambas "versiones" comparten un mismo estatuto de verdad (ficcional). La segunda no completa a la primera. La

complementa, o más bien ambas se complementan, pero no del todo. Se yuxtaponen en un juego de correspondencias que, sin embargo, no es posible encajar por completo. Ese doble inexacto, variado o "composible" de la trama, esconde y desvela sus huellas furtivamente. Si un plano y un contraplano pueden construir –de modo virtual– un solo lugar a partir de dos fragmentos heterogéneos, las dos "versiones" secuencian dos tiempos que son el mismo y otro. Lo que hace el cine de Hong, al menos en sus películas estructuralmente más complejas, es invertir irónicamente las funciones "naturales" del montaje, del transcurrir consecutivo de imágenes: descompone lo –aparentemente– simultáneo en dos caras que son puestas en serie.

De acuerdo a la peculiar visión teleológica que Deleuze aplica a sus estudios sobre cine, la narración falsificante sería una especie de evolución natural de la imagen-tiempo germinada en el neorrealismo. Todo empieza con la apertura del cinematógrafo a lo real, lo cual deriva en que la visión imponga su fuerza de gravedad cada vez más libremente sobre la cadena de acciones propia del "buen relato". La distancia que media entonces entre el neorrealismo de postguerra y, por ejemplo, **El año pasado en Marienbad** (*L'Année dernière à Marienbad*; Alain Resnais, 1961), obra cumbre del cine bifurcante, es una especie de entropía de las imágenes, cuyas conexiones son cada vez más "arbitrarias", es decir, virtuales ("mentales" según Deleuze). Y si se habla aquí de narración falsificante no es porque la virtualidad de la conexión entre una imagen y otra sea falsa, sino porque es no-verdadera. Es decir: las garantías de verdad pasan a un segundo plano, y el trabajo de montaje propone conexiones ya no necesarias, sino posibles.

Es posible que las tesis de Deleuze no sean "ciertas" en la medida en que no contemplan todos los datos del problema, pero son en cualquier caso muy bellas. Es decir, fecundas: permiten imaginar un relato de las formas cinematográficas enormemente sugestivo. Sin duda, el filósofo quiso atraer el ascua de la modernidad hacia su sardina: la estetización postmodernista del mundo, de raíz nietzscheana. Pero en todo caso, sus ideas describen un arco que recorre las transformaciones de lo narrable en la modernidad tardía, y que desemboca provisionalmente en el cine de arte oriental de nuestros días (aunque desde luego, no sólo en él). Ese arco sugiere una singular epopeya cultural: la que conduce a la liquidación de la dialéctica, zona común del post-relato, que se sacude del lomo los dualismos (interioridad/exterioridad, realidad/representación, documento/fabulación, etc.). La suspensión de la dialéctica implica entonces la sustitución de una estética de lo "verídico" sin que ello implique renunciar a la prosa del mundo. Es el mundo lo que reaparece, de hecho, pero como ensanchamiento del tablero sobre el cual disponer nuevos juegos, nuevas asociaciones (4). Ante películas como **Gerry** (*Gerry*; Gus van Sant, 2002) o las que filma Hong, ante las de Jia Zhangke o Lisandro Alonso, nos inclinamos con demasiado dramatismo a anunciar una cancelación definitiva del sentido. Pero estas narraciones no cancelan el sentido: antes bien, lo bajan del pedestal y lo ponen a un lado, como una posibilidad más de la experiencia. Junto al paisaje, al cuerpo, al lenguaje, al tiempo, a la verdad, a la mentira, a la no-verdad.

Por el momento, sería bastante con que sobrepasáramos ya la propia metáfora crítica del neorrealismo, un tanto desgastada por el uso desde la irrupción del cine iraní a principios de los años 90. Más que el nombre de Rosellini, es el de Antonioni el que debería ser invocado al hablar de Asia y sus cineastas "novísimos": las densidades de lo cotidiano se manifiestan aquí también a través de una sucesión de lugares desconectados y discretos que, de forma harto evidente en el cine de Hong, no significan otra cosa que su propia nada hecha de esquinas y vasos vacíos. Ese cine participa de un supuesto propio del post-relato, según el cual es factible jugar con las sombras de lo real –no sólo los tiempos "vacíos": también los datos ausentes, o las casualidades posibles en el ámbito real pero "inverosímiles" en el ámbito de la narrativa–. De lo cual se deriva un fantasma de relato que es, a la vez, una fenomenología de la mismidad, esto es, de lo que se experimenta sin relato, sin (auto)narración, y que proporciona amplias cotas de libertad y, justo es reconocerlo, un poso amargo de sinsentido. Esta es la "profundidad" señalada por las repeticiones, a la que se refiere Bordwell.

(Paradójicamente, la prosa de lo casual obedece en Hong a una sobre-determinación del relato, a un tropezar dos veces en la misma piedra. Nada que ver entonces con esa metafísica de la casualidad como causalidad que tanto prolifera en el relato coral postmoderno, puesto que el cine de Hong sustituye la idea de destino por la idea –algo más humilde– de devenir: como demuestra el desenlace de **Virgin Stripped Bare by Her Bachelors**, los pequeños cambios en el relato no conducen a un desarrollo posterior radicalmente distinto –a "otro" destino–, sino a una serie de jocosas variantes ficcionales sobre lo mismo en las que el cuerpo impone su gravedad y limita las posibilidades. Frente al "efecto mariposa", el "efecto Hong").

3. Cuerpos

Hasta aquí la verdad sobre el "efecto Hong". Hablemos ahora, sin embargo, de la verdad sobre el "efecto Hong".

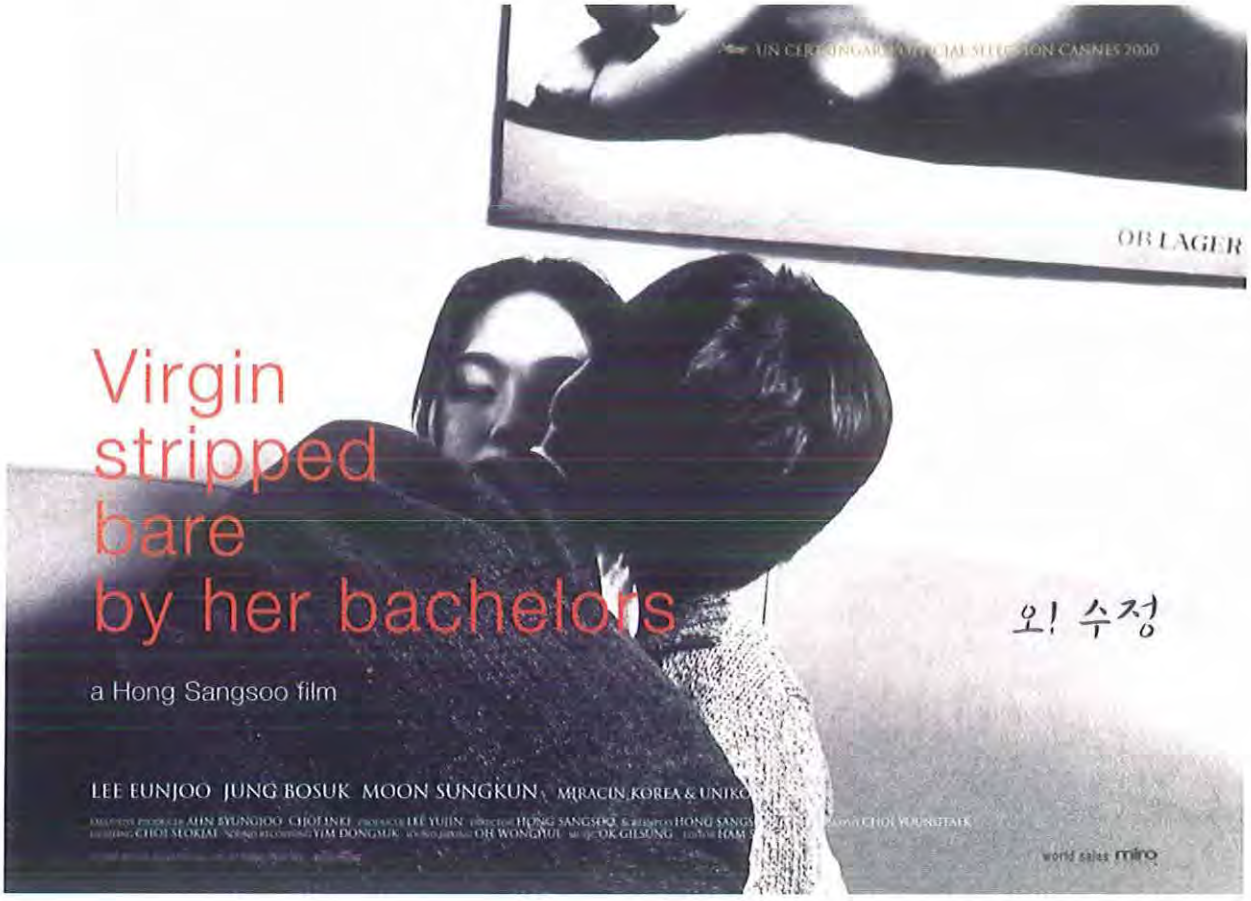
La verdad es que lo característico del cine de Hong Sang-soo no es la bifurcación, sino el cuerpo.

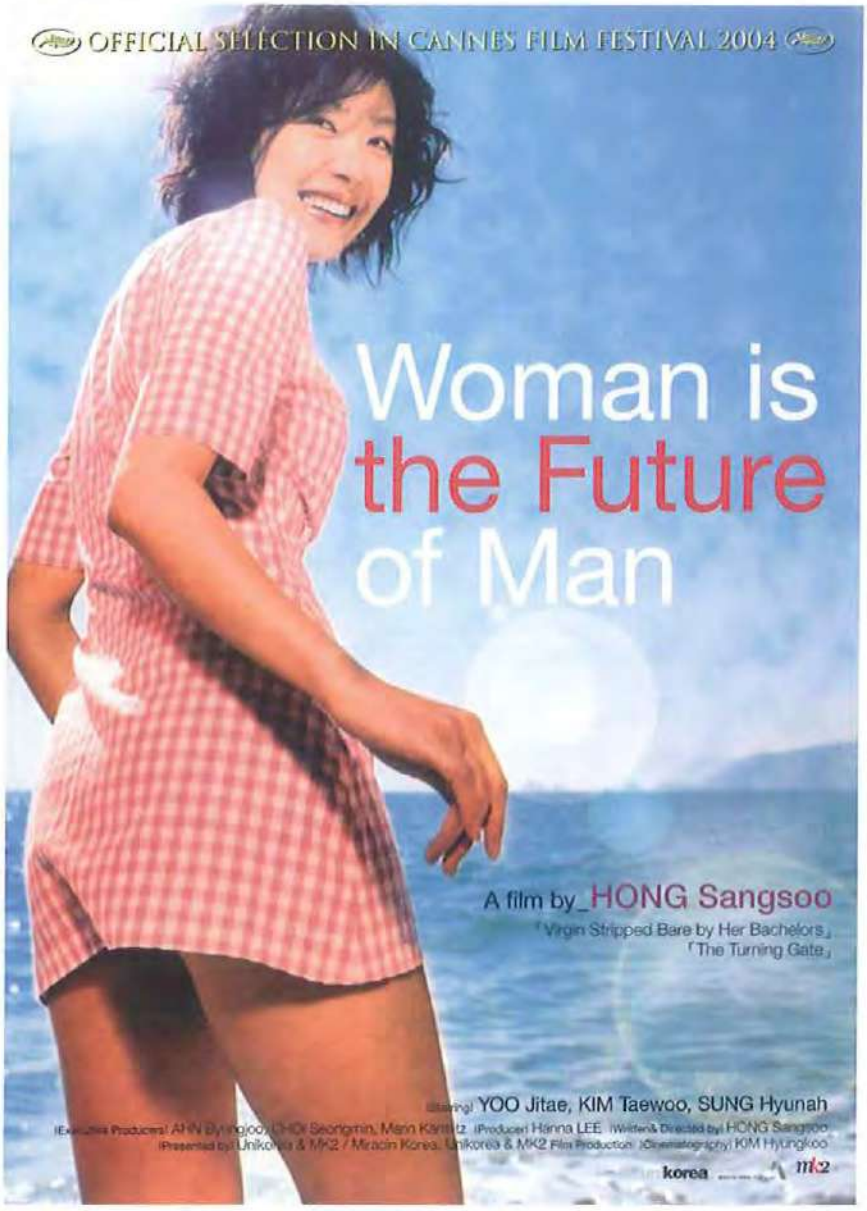
Pues es precisamente el cuerpo lo que tropieza dos veces con la piedra, pero también es él la piedra misma. Y eso a pesar de que el relato bifronte de Hong ensaye itinerarios distintos. En el cuerpo se dan cita lo accidental y lo intencional: las dos categorías que Hong utiliza para designar cada una de las dos partes de **Virgin Stripped Bare by Her Bachelors**. Pero ambas son sólo eso: categorías que poco dicen de esa "naturaleza indiferente" citada dos veces en idénticas dedicatorias y por las dos mujeres a las que el actor ama sucesivamente en **Turning Gate**.

Turning Gate, por su parte, lleva en su propio título la metáfora que define el film en sí mismo: la puerta giratoria de un templo en la cual, según cierta leyenda, el fantasma de un amante se habría enroscado al tratar de seguir a su amada. En primer lugar, el protagonista del film, un actor, tiene una aventura con una bailarina, amiga de un amigo con el que acaba de reencontrarse. Cuando ella, en la cama, le pregunta *"¿Me amas?"*, él, tras una pausa, la atrae hacia sí y la penetra. La relación termina cuando él regresa a Seúl, pero antes la joven le entrega una foto suya con una declaración de amor al dorso. Él no duda, sin embargo, en regalar esa imagen a un pasajero del tren que le conduce a la capital. En ese mismo tren conocerá a otra mujer e iniciará con ella una nueva historia. Pero la situación, en cierto modo, se invierte: en esta ocasión, será él quien se "enrosque" en la puerta giratoria, quien vea su virilidad comprometida por el inesperado enamoramiento, mientras que ella, mujer casada, decide proseguir una vida próspera de acuerdo a los vaticinios adivinatorios de una pitonisa.

En la que, posiblemente, sea la escena clave de **Woman Is the Future of Man**, los dos protagonistas masculinos charlan en el interior de un bar, sentados junto a la gran cristalera que les separa del exterior. En realidad, esta escena está dividida en dos segmentos. En cada uno de ellos, los amigos se hablan primero con afecto, y luego súbitamente se distancian. En cada uno de ellos, un personaje se levanta y sale de campo, y en ambos el que permanece sentado trata de seducir a la camarera con el pretexto de una prueba de actuación (el primero es un director de cine novato) o de un posado (el segundo es pintor y profesor de arte). En ambos segmentos, la camarera rechaza la oferta, y al separarse del cliente ligón, la cámara sigue a la joven trazando (por dos veces) la misma panorámica. Al corregir el encuadre, aparece en las dos ocasiones una mujer que viste gabardina azul, al fondo de la calle, tras el cristal.

Pero, ¿qué es lo que divide estos dos segmentos? Dos secuencias pertenecientes al pasado –aunque aún no lo sabemos– y un deslizamiento. Este deslizamiento es el recuerdo de un abrazo a una mujer, o





mejor dicho de dos abrazos: el que obsequiara el incipiente cineasta a la esposa del pintor durante una visita de la pareja al amigo en Estados Unidos, y que el marido recuerda como un agravio. Y el abrazo que vemos, en una de esas dos secuencias-bisagra, entre el mismo personaje y Sun-wah, su amante, antes de partir, precisamente, hacia su destino en América. Se produce así una extraña, ambigua reverberación. Sospechamos primero que la esposa del pintor, a quien no se ha visto en pantalla, es la propia Sun-wah. Luego sabemos que no, pues en el segundo segmento el tema de conversación es la propia Sun-wah, convertida también en un recuerdo que flota entre los dos amigos. Ella es un vértice de ausencia en el triángulo que ambos forman, y que de pronto queda fantasmalmente visualizado –cómo no, por dos veces, para cada par de ojos–, en la extraña joven de la gabardina. Para ellos –para los hombres de Hong– la mujer es una ausencia intercambiable. Un vacío que –valga la expresión– no logra ser "llenado"…

El cuerpo es, por tanto, eso que necesita ser llenado y que, una y otra vez, cae. Cuerpo enfundado en prosa y sin adjetivaciones: siempre como con falta de abrigo, igualado a su gestualidad cotidiana y su bufanda. En su tendencia a la horizontalidad, el cuerpo entero mantiene una especie de inocencia depredadora. Cierto, los hombres de Hong son tozudos y afectan ansiedad ante los nuevos roles sexuales. Pero la inocencia a la que me refiero no es moral ni ideológica. Se trata sin más de la persistencia del cuerpo real, con todo su patetismo y comicidad. Baste observar, por ejemplo, la función de la vestimenta. Nunca como en el cine de Hong puede uno percibir cómo un cuerpo desnudo es, justamente, un cuerpo "desnudado". En esta sustitución de la energía de lo imaginario (el erotismo, esa forma en la que es posible participar sin ser contendiente) por las rutinas negligentes del escarceo, se alza el emblema de esta prosa que responde a la firma de Hong. Se podrá decir que ellos representan un arquetipo machista coreano, encarnado precisamente por sujetos

que forman parte de una cierta *elite* intelectual de la que se podrían esperar actitudes diferentes. Pero eso se podrá afirmar a condición de admitir que Hong Sang-soo, cineasta socarrón donde los haya, no reconoce diferencias fundamentales entre el sujeto social y el sujeto a secas. Sus películas están construidas a partir de ritos sociales, preferentemente en torno a una buena mesa. Ante la mesa surgen los antagonismos, el resentimiento entre amigos o la disputa por celos, y el consiguiente afán de devoración que reavive la ilusión de alguna dulzura. El sexo es la continuación compulsiva de esta celebración del desencanto. Escribo esto, y pienso de pronto en ese otro motivo repetido a menudo en su cine: la violación. Pero la violación no tanto como violencia del macho sobre la hembra en tanto que hembra, sino precisamente como negligencia del cuerpo que engulle, que devora, bebe, ríe y que, en el momento de acompañar el afloramiento del deseo, sólo sabe abandonarse a la mecánica del desfloramiento.

Tal vez sea ese choque entre la evidencia corporal –la prosa de su materia– y su transformación imaginaria en cuerpo intercambiable, lo que desemboca finalmente en violación. Es evidente que los hombres de Hong aún no han adaptado sus emociones al hecho de que el disfrute de las mujeres (el de ellos sobre ellas, y el de ellas mismas) ya no les pertenece. En este sentido, los hombres son seres desacompasados. Mientras que las mujeres, aun reducidas a la condición de punto de fuga, parecen disponer de una mayor disponibilidad para acoplarse a los ritmos del mundo.

NOTAS

1. http://www.mabuse.cl/1448/article-69314.html (enlace web: Alejandro Fernández Almendras, "El perfecto contraplano de Hong Sang-soo", 05/08/2005).

2. http://www.koreanfilm.org/hongss2.html (enlace web: Adam Hartzell, "Notes from the Hong Sang-soo Retrospective", Irvine, 2002).

3. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*, Ed. Paidós, Barcelona, 1987.

4. Llegados a este punto es preciso señalar la deuda del presente artículo con un libro "encontrado" por casualidad y sin cuya lectura este texto hubiera sido sensiblemente distinto: Chantal Maillard, *La razón estética*, Ed. Laertes, Barcelona, 1998.

El cine como *goot*

Jang Sun-woo, el chamán [1]

Paolo Bertolini

Nazioartean **Lies** *(1999) da bere pelikula ezagunena, baina Jang Sun-wook Kwangjuko sarraskia ere filmatu zuen* **A Petal** *(1996) filmean, baita bideo-jokoaren munduari buruzko gogoetak* **Resurrection of the Little Match Girl** *(2002) filmean eta melodrama batzuk ere,* **Lovers in Woomuk-Baemi** *(1990), beste batzuen artean. Sun-woo, Koreako Oshimatzat dute, bere herrialdeko zinemaren probokatzaile handienetakoa da. Pare bat aldiz egon zen kartzelan hirurogeiko eta laurogeiko urteetako ikasleen protesten ondoren, erregimena satirizatzen zuen herri-antzerkian parte hartu zuen eta, politika aldaketarekin, Koreako bolada berriaren ordezkari nagusietako bat izan zen.*

1. Invocación al espíritu (2)

Primer paso. "Jang Sun-woo ha sido un provocador de la industria cinematográfica coreana", señala Kim Dong-ho, director del Festival de Cine de Pusan, en el catálogo de la 41ª edición del Festival de Cine de Pesaro. Kim, que conoce bien el carácter controvertido de Jang, ya que a principios de la década de los noventa presidió el Comité Ético, es decir, la junta censora, advierte que *"sus obras a menudo han cruzado la línea y se han enfrentado a los burócratas, y su naturaleza imprevisible ha dado muchos quebraderos de cabeza a periodistas y críticos"*.

Segundo paso. A excepción de **Mentiras** (*Gojitmal*, 1999), su película más internacional, la obra iconoclasta de Jang permanece, fuera de Corea, como un privilegio reservado a un estrecho círculo de críticos que la han descubierto en festivales o retrospectivas.

Tercer paso. Nacido en Seúl en 1952, Jang, cuyo nombre de pila es Man-chul –adoptó su nombre profesional de su colega Wan Sun-woo, con el que codirigió **Seoul Jesus** (*Seoul Hwangje*, 1986)–, participó en las protestas estudiantiles de los años setenta y ochenta del siglo pasado, que le llevaron a la cárcel un par de veces, sobre todo por poner en escena el funeral de Lee Sang-jin, un estudiante que se inmoló como protesta contra la dictadura de Park Chung-hee. En aquel tiempo, Jang también estaba involucrado en el *madangguk*, una forma de teatro popular que satirizaba el régimen. Al entrar en Chungmuro en los ochenta, Jang, junto con Park Kwang-su, se convirtió en la punta de lanza de la Nueva Ola coreana de finales de los ochenta y comienzos de los noventa. La aportación de Jang y Park, más que una unión transitoria de la era contemporánea de éxitos de taquilla y triunfos en festivales, representa una fractura en tiempos de crisis de identidad y descalabro económico del cine coreano.

En la segunda mitad de la década de los ochenta, Corea del Sur vivió reformas democráticas, dejando atrás tres décadas de autoritarismo. Sin embargo, los frutos eran amargos. Los oponentes al régimen, Kim Young-sam y Kim Dae-jung, se presentaron como candidatos a la presidencia por separado y favorecieron la victoria de Roh Tae-woo, brazo derecho del dictador Chun Doo-hwan. En aquella época, el excedente en las exportaciones con Estados Unidos puso fin al estatus especial que ocupaba Corea en las relaciones comerciales, lo que le llevó a recibir presiones para abrir el mercado doméstico. La liberalización de la importación de películas extranjeras provocó inevitablemente la participación de las películas coreanas en el mercado.

Jang Sun-woo ofrecía en sus películas una visión crítica de las contradicciones de una Corea del Sur en cambio, trataba con irreverencia la hipocresía de las costumbres y convenciones coreanas imbuidas de confucianismo y se ganó el título del "Oshima coreano". Sus gráficas representaciones del sexo escandalizaban al público, mientras que su renuncia sistemática a rodar películas similares dejaba a los críticos desarmados: la incesante búsqueda de lo novedoso convirtió a Jang en un cineasta proteico que evitaba los contextos analíticos "precocinados".

2. Entretener al espíritu

Primer paso. Las raíces de la cultura coreana se encuentran en el chamanismo (3). Si bien es cierto que, durante la dinastía Choseon, el chamanismo apenas era tolerado, ha sobrevivido hasta nuestros días y ha influido en el modo de pensar de los coreanos, lo cual puede apreciarse en su tendencia al materialismo, el fatalismo y la superstición, y en prácticas como las consultas a los adivinos o la elección de nombres prometedores para los hijos.

Segundo paso. El ritual más destacado del chamanismo coreano es el *goot*, un rito que se sigue por motivos tan dispares como conseguir una buena salud, longevidad o buenas cosechas, o para borrar los rencores y resentimientos de los fallecidos hacia las personas vivas. A diferencia de los rituales siberianos, durante el *goot* los chamanes no abandonan sus cuerpos para unirse a los espíritus del más allá sino que el chamán llama al espíritu y lo invita a venir a este mundo, lo entretiene, transmite su mensaje y, por último, lo devuelve al otro mundo.

Mentiras

Tercer paso. *"En todas las películas de Jang, aparecía la posesión o el exorcismo, y sus historias centrales estaban protagonizadas por una mujer poseída por los demonios que, muy probablemente, se encarga de dar caza a otros demonios"*, observó Chuck Stephens (4) en cierta ocasión, quizás sin saber que los chamanes coreanos (*mudang*) suelen ser mujeres. *"En general, creo que los directores son chamanes e intento actuar como tal"* (5), llegó a decir Jang. En esta línea, exorcizó el legado de la masacre de Kwangju filmando **A Petal** (*Ggotip*, 1996) *"a modo de ritual chamánico que me permitió liberar la carga de este incidente histórico"* (6). Cineasta chamánico o chamán cineasta, Jang Sun-woo adapta las palabras y el estilo visual a las diferentes temáticas y preocupaciones que refleja en sus películas. En sus mejores trabajos, exorciza estas "posesiones" desmontando y reinterpretando las realidades de la partida. El *goot* cinematográfico de Jang no da resultados catárticos sino más bien implosivos y desestabilizadores y obliga al espectador a cuestionarse su cómoda postura de observador.

3. Escuchar el deseo del espíritu

Primer paso. Jang Sun-woo rodó su primer largometraje en 1986, pero **Seoul Jesus** tardó dos años en estrenarse directamente en vídeo debido a discrepancias en la producción, el ostracismo de las asociaciones religiosas y los obstáculos de la censura. Esta encantadora historia sigue a un fugitivo de una institución de salud mental en su viaje a Seúl para salvar a la ciudad del Juicio Final. Su objetivo de salvación es una mujer corrupta que personifica la arrogancia y vacío sobre las que se ha construido la metrópolis. La declinación subversiva de la política de género que tan significativa era para Jang juega un papel importante en la historia: al final, el instinto maternal salva a la mujer y el protagonista masculino es eliminado del nuevo núcleo familiar. Este deambula por la ciudad como el fantasma de una madurez incompleta, salpicada de gestos infantiles e incapaz de arraigarse en ninguna estructura de relaciones sociales.

Con un tono satírico, en **The Age of Success** (*Songgong sidae*, 1988), Jang establece un paralelismo

entre el fascismo y el modo de pensar capitalista. Aunque esta película es una de las más entretenidas de Jang, desemboca en un final en el que la actitud comprensiva ante la caída del protagonista atenúa las críticas más virulentas.

La siguiente película, **Lovers in Woomuk-Baemi** (*Woomuk-Baemi ui sarang*, 1990), es la aportación de Jang a la larga tradición del melodrama coreano. Este drama sin lágrimas, que se centra en un *affaire* extramatrimonial y cuestiona las convenciones matrimoniales, muestra la inmadurez del protagonista masculino sin idealizar a la mujer (por suerte, la madre también es una puta).

Segundo paso. La etapa más perturbadora y madura de Jang se abre con **The Road to the Race Track** (*Gyeongmajang ganeun kil*, 1991), basada en una novela de Ha Il-ji, que también escribió el guión. El argumento es bastante lineal: R vuelve a Seúl tras vivir cinco años en París. Es un académico que acaba de terminar su tesis y se encuentra en el aeropuerto con J, su anterior amante cuando vivía en Francia. R está casado, tiene hijos y ha dejado a su familia en Daegu durante su estancia en el extranjero. J es una burguesa a la que él ayudó a entrar en el mundo académico escribiendo su tesis. Quiere reiniciar su *affaire* pero ella se muestra esquiva. Al final, R descubre que J ha reutilizado algunos escritos suyos para iniciar su carrera profesional y comienza a chantajearla. Como ella no tiene dinero, acuerdan que ella le pagará con servicios sexuales. Son 137 minutos de diálogos atenuados en cafés, bares y habitaciones de motel. La mirada impasible de Jang disecciona el cinismo de los intelectuales que, en algún tiempo, fueron los seguidores de la lucha por la democracia y que terminaron siendo cómplices de un materialismo en manos del sexo y el dinero.

A esta obra siguió la adaptación de una novela de Ko Eun que es, a su vez, una adaptación del *Avatamsaka Sutra* del siglo V d.C. La encantadora **Hwaomkyung** (1993), que así se titula, es una parábola budista enmarcada en la Corea contemporánea y centrada en un huérfano que goza de la eterna juventud y que viaja sin cesar por el país en busca de su madre. El viaje iniciático está salpicado de encuentros simbólicos y, finalmente, el protagonista encuentra la luz.

La compañía perfecta de **The Road to the Race Track** es la pésima **To You from Me** (*Neoege narul bonaenda*, 1994), la primera adaptación que hizo Jang de una novela de Jang Jung-il. La cinta introduce un trío de personajes obsesionados, en diferente grado, con la creación literaria y los fetiches sexuales y ridiculiza los convencionalismos de la dominación sexual al mismo tiempo que destroza los mitos que rodean a la creación artística y niega la idea de que la identidad individual se construye a partir de los logros personales.

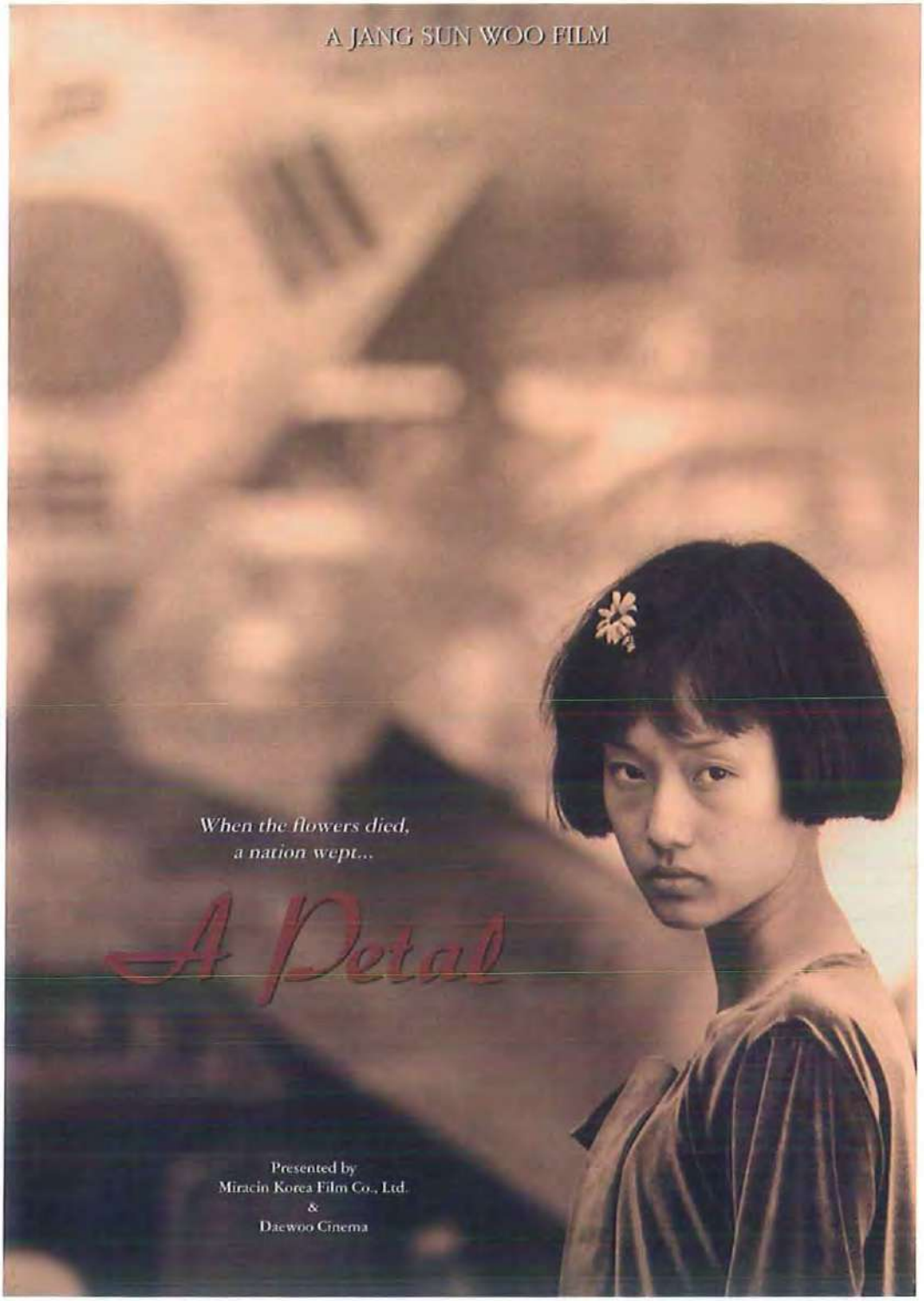
Posteriormente, Jang recibió el encargo de filmar la versión coreana de la serie del BFI **The Century of Cinema. Cinema on the Road** (*Gilwe-eui younghwa*, 1994), una obra explosiva que el autor considera como un "ensayo personal" sobre el cine coreano, investiga la relación entre la turbulenta historia de Corea del Sur y su cine nacional visitando los escenarios de eventos traumáticos (un pueblo en el que se desató una revuelta de campesinos a finales de los ochenta, Kwangju, la prisión Seodaemun en la que los japoneses retenían a prisioneros políticos) y entrevistando a directores, productores, técnicos y gente corriente. El final tiene una doble cara: secuencias de la representación de *sikkimgoot* se intercalan con pasajes de películas (¿exorcismo irónico del cine coreano?) y, a continuación, un contrapunto militar con imágenes de manifestantes que piden la liberación de Kim Seonmyeong, que, en aquella época, Amnistía Internacional consideró como prisionero político y que sufrió la condena más larga del mundo.

En 1996, Jang ofició su *goot* más ambicioso al confrontar la memoria de la masacre de Kwangju (7) en **A Petal**, una de las películas coreanas más valientes de la última década. La obra maestra de Jang alimentó la controversia ya que, en lugar de limitarse a reconstruir la historia, el autor creó *"una historia de terror edípica que da luz a la profunda crisis de masculinidad y fascismo que sigue viva en la sociedad coreana"* (8). Los que esperaban ansiosamente "la" película por antonomasia sobre Kwangju quedaron decepcionados: Jang va más allá y examina los mecanismos psicológicos más profundos de la violencia, la dominación y la sumisión, y, por último, presenta el fascismo no sólo como un régimen político sino como un *habitus* del alma humana.

La narrativa se desdobla en tres partes. Una niña traumatizada que perdió a su madre en la masacre vaga por el campo. Comienza a seguir a un obrero taciturno y parece considerarlo como su hermano mayor, que había sido reclutado por la fuerza, como muchos estudiantes manifestantes, y cuya muerte sospechosa mientras servía al Ejército llevó a la madre a unirse a las protestas callejeras. El viejo lleva a la niña a su casa, la trata con dureza, pero termina sintiendo afecto hacia ella e intenta paliar su dolor. Una sucesión de *flash-backs* incompletos compensan la incapacidad de la niña de articular palabras, mezclándose la realidad y la pesadilla (el reflejo en la ventana de un tren se convierte en un fantasma vengativo que simboliza la culpa de la niña por la muerte de su madre). Mientras tanto, cuatro amigos del hermano de la niña la buscan desesperadamente. En-

cuentran pistas en las historias que cuentan los hombres que se han encontrado con ella pero, cuando llegan a la casucha del obrero, ella ha desaparecido y el hombre sufre afasia.

La secuencia más perturbadora de **A Petal** muestra el exorcismo del trauma de la niña, que entra en trance frente a una tumba que, según ella, es la de su madre. Sus escalofriantes historias terminan estallando en la pantalla. Sin embargo, el espectador sólo puede compartir el secreto de Kwangju gracias a las imágenes de *flash-back*, mientras las palabras de la niña se desvanecen en gemidos inarticulados. Tras su desaparición física, su presencia inmaterial permanece más allá del final de la historia. Las dinámicas psicológicas y figurativas que fluyen en **A Petal** recuerdan la conceptualización chamánica del más allá como algo que no está separado ni es independiente de este mundo. Esta concepción es la que mejor explica la paradoja de Kwangju: *"**A Petal** deja al espectador dando vueltas a la idea de que Kwangju es un fantasma, un espectro que reside en las esquinas de las calles y en la vida diaria. Kwangju, al igual que el fervor por la democratiza-*



ción que transmite, es un campo magnético que atrae a los coreanos con gran fuerza y, al mismo tiempo, los ahoga con sus ambigüedades mitológicas" (9).

Tercer paso. Los trabajos más recientes de Jang han sido enmarcados en una fase experimental de su cine, caracterizada por la colaboración con el músico Dal Paran, su amplia presencia en festivales y sus encendidas polémicas en su país.

Timeless, Bottomless, Bad Movie (*Nappu yeonghwa*, 1998) circula en Corea en una versión abreviada en la que se omiten los fragmentos más espeluznantes y complejos. Tres niños delirantes ante un sonido tecno violan despiadadamente a una niña en estado inconsciente. A continuación, la cámara dirige su mirada a la niña, sentada en la cama y llorando, pregunta al fotógrafo por qué ella se negó a que le sacara fotografías durante la toma (*"Era muy mala"*; de hecho, es una *nabbeun yeoghwa*, una película mala, como indica el mismo título), y vuelve a la vergüenza que siente uno de los chicos durante el rodaje: *"¿Tenemos que hacerlo de verdad?"*. Este montaje de secuencias desenmascara progresivamente el auto-reflejo de una película que parece surgir de la improvisación pero que, realmente, alterna el documental y la reconstrucción y revela la proyección de la subjetividad del autor sobre lo que se registra y se recrea. Desafiando osadamente el concepto del cine narrativo, **Timeless, Bottomless, Bad Movie** desestabiliza al espectador en dos ocasiones: cuando destruye el romanticismo de la juventud, al retratar a unos niños fugitivos sin motivo ni freno alguno, y cuando deja en una situación comprometida al cómodo público observador, rechazando las estrategias de identificación y absteniéndose de organizar de forma lineal el contenido y la forma.

La poco afamada **Mentiras**, basada en una novela de Jang Jung-il, que cumplió una sentencia por pornografía a raíz de dicha obra, describe la relación BDSM consensuada entre una estudiante de 18 años y un escultor casado de 38. El resultado es doblemente subversivo: un ensueño irónico sobre una relación totalmente alejada de los conceptos capitalistas de la productividad y el trabajo, y una perversión semántica exquisita del castigo con vara, la práctica de la tortura y el castigo, al parecer, más practicada a lo largo de la historia de Corea, y que, en la cinta, se presenta como una fuente de placer ansiada.

Resurrection: Empieza el juego (*Sungnyangpali sonyeoui jaerim*, 2002) sostiene el dudoso título del mayor fracaso del cine coreano, de tales dimensiones que despertó el miedo al colapso del *boom* del cine coreano (10). **Resurrection: Empieza el juego**, una película que gira en torno al videojuego, desconcierta al espectador ya que desdibuja los límites entre la realidad y el juego. La cinta cuestiona la pasividad del espectador hacia las historias que se cuenta en las películas y otros medios de comunicación y pone a prueba su resistencia ante el caos narrativo. Obviamente no es una película de palomitas y multicines así que el éxito comercial de **Resurrection: Empieza el juego** marcó la historia del cine coreano, para lo bueno y para lo malo. Este éxito ha propiciado políticas de inversión más sólidas pero también ha generado desconfianza hacia los *auteurs* en el entorno de la producción comercial (11).

4. Despedida

Primer paso. Jang Sun-woo también ha desempeñado el papel de chamán en pantalla. En **So Cute** (2004), de Kim Soo-hyun, Jang es el padre degenerado de cuatro hijos de cuatro madres diferentes. Indefenso y sexualmente impotente, un día lleva a casa a una ninfa extravagante que aviva los deseos de todos los hombres del hogar. **So Cute**, prolija y sin un enfoque claro, merece ser vista tan sólo por la aparición de Jang en actitud burlona hacia sí mismo: por una vez, se pone en la piel de los personajes mutilados que tantas veces ha retratado en pantalla.

Segundo paso. Quizás dentro de diez años, quizás nunca, Jang podrá terminar la película animada sobre la Princesa Bari, el espíritu que guía las almas de los muertos hacia los infiernos. La preproducción comenzó prácticamente al mismo tiempo que **Resurrection: Empieza el juego.** Lamentablemente, el fracaso de **Resurrection: Empieza el juego** ha obligado al aplazamiento indefinido de esta intrigante aventura chamánica.

Tercer paso. En 2005 Jang Sun-woo iba a iniciar el rodaje de un nuevo largometraje ambientado en Mongolia. Basado en un cuento popular sobre el amor, de toda una vida, de un chico hacia su caballo y con el título "A Thousand Plateaus", el proyecto también se paralizó. Parece que habrá que esperar bastante hasta el siguiente *goot* de Jang. ¿Quizás ya no hay un hueco para él en el cine coreano?

NOTAS

1. Este artículo fue publicado originariamente en una edición ampliada de la revista sobre cine italiano *Cineforum*, nº 452, 2006.

2. Los cuatro apartados de este artículo representan las cuatro fases en las que se agrupan los doce pasos solemnes (*geori*) del ritual que sigue el chamán y que se conoce como *goot*: una llamada al espíritu, el canto y la danza del espíritu, la escucha de los deseos del espíritu y la despedida del espíritu.

3. Los conceptos del chamanismo que se exponen en este artículo se han consultado en Choi Joon-shik, *Understanding Korean Culture: Persistence of Shamanic and Confucian Values* (de próxima aparición).

4. Chuck Stephens, "Kingdom Come", *Film Comment*, enero-febrero 2001, pág. 36.

5. Olivier Lehmann, "Entretien avec Jang Sun-woo", *Cinéastes*, nº 7, págs. 27-28.

6. En el catálogo de la 41 Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (editado por Mazzino Montanari), Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus, Roma, 2005, pág. 50.

7. A menudo calificada como el Tiananmen coreano, la masacre de Kwangju se produjo irónicamente una década antes de la protesta china. En mayo de 1980, el pueblo se sublevó contra el golpe de Estado del general Chun Doo-hwan y la encarcelación del líder de la oposición Kim Dae-jung (natural de Kwangju). Los militares terminaron disparando contra la multitud, supuestamente con la aprobación de las autoridades americanas. Kwangju es considerado como el trauma que dio origen a la Corea democrática. Más información en "Authoritarianism and Protest, 1948-1990", en Carter Eckert y otros, *Korea: Old and New, a History*, Korea Institute, Harvard University Press, Cambridge, 1990.

8. Kim Kyung-hyun, *The Remasculinization of Korean Cinema*, Duke University Press, Durham, 2004, pág. 124.

9. Ibídem, pág 122.

10. Véase Kang Han-sup en "The Beginning and End of the Boom of Korean Cinema", en *Film Critiques: Fipresci Korea*, vol. 3, Happy House, Seúl, 2004, págs. 31-54.

11. A diferencia de Park Kwang-su o de los jóvenes Hong Sang-soo y Kim Ki-duk, que, en algún momento, iniciaron su aventura independiente, Jang siempre ha trabajado como director contratado.

Kim Ki-duk

Biografía de una redención

Fermín J. Martínez

Ez du inoiz babesik jaso bere herrialdeko kritikaren aldetik. 3-Iron (2004) bere filmak ez zuen batere arrakastarik lortu eta The Bow (2005) astebetez bakarrik proiektatu zuten Koreako zinema-aretoetan. Hala eta guztiz ere, Kim Ki-duk mendebaldean ospe handienetakoa duten zinemagile bat da Korean; izan ere, bertan eman zen ezagutzera bere lana The Isle (2000) filmaren ondoren, bere bosgarren film luzea. Elkarrizketa jarraituen premiarik gabe narrazioa garatzeko duen gaitasunak zehaztu du bere estiloa. Kim Ki-duk autodidakta da zinean, eta errealizadorea baino lehen pintorea. Gizartearen atzealdea erakusteko erabiltzen dituen gaien artean aipatzekoak dira suizidioa, marjinatu sozialak, bortxaketak edo anti-heroiak.

Aunque se le supone el más popular de los cineastas surcoreanos, hasta el momento más de media filmografía de Kim Ki-duk permanece inédita en nuestro país. No es hasta **La isla** (*Seom*, 2000) –su quinto largometraje– cuando empiezan a verse sus películas, si no estrenadas en cine, al menos en las estanterías dedicadas al "cine de autor" de los videoclubes. Una película que, al igual que ocurriría un año después con **La pianista** (*La pianiste*; Michael Haneke, 2001) en los festivales de Cannes y San Sebastián, vino precedida de desmayos en las proyecciones del Festival de Venecia debido a la crudeza de ciertas secuencias. Esta película representó la entrada por la puerta grande (la de un festival importante de clase A) de Kim al circuito de festivales. **La isla** formó parte de la Sección Oficial del "orientalizado" Festival de Venecia del año 2000, en el que compartió honores con Fruit Chan, Jafar Panahi –a la postre ganador con **El círculo** (*Dayereh*, 2000)– y Jia Zhangke. La presencia de Kim en Venecia se repetiría un año después con **Domicilio desconocido** (*Suchwiin bulmyeong*, 2001), así como en 2004, año en que dirigió la "película sorpresa del festival" consiguiendo el Premio a la Mejor Dirección con **Hierro 3** (*Bin-jip*, 2004).

El acceso a un festival como Venecia no fue algo casual. La incipiente producción coreana correspondida por el público en la taquilla, la producción de

películas de calidad y el carácter localista pero universal que caracterizaría al cine coreano del nuevo siglo ayudaron a que el gobierno surcoreano impulsara el acceso de sus más destacados cineastas al circuito de festivales, propiciando el diálogo con sus colegas chinos e iraníes. De hecho, el Premio al Mejor Director en el Festival de 2002 fue para Lee Chang-dong por **Oasis** (2002), quien acabaría siendo Ministro de Cultura desde 2003 hasta 2005, año en que renunció al cargo por desacuerdos sobre la eliminación de las cuotas de protección del cine local. No obstante conviene apuntar que Kim nunca tuvo el apoyo de la crítica de su país, escandalizada por las imágenes de violencia extrema y sobre todo por el trato vejatorio que sufrían las protagonistas de sus películas. Esto hizo que durante un tiempo Kim no concediera entrevistas en su país. Recientemente ha manifestado su falta de interés en seguir estrenando comercialmente en Corea del Sur, dedicando sus esfuerzos a su carrera internacional mucho más fructífera. Se podría explicar de esta manera el hecho de que el público objetivo de las películas de Kim no es el que llena las salas de cine en Corea del Sur, sino el espectador occidental. Así lo ha comentado en diferentes entrevistas. Ya que no es profeta en su tierra, enfoca la mirada en el mercado mundial introduciendo todas sus películas en el circuito de festivales. El culmen tuvo lugar en el año 2004 cuando ganó los premios a la mejor dirección en el Festival de Berlín con **Samaritan Girl** (*Samaria*, 2004) y en Venecia con **Hierro 3**. La ruptura total con el sistema de exhibición de Corea del Sur podría ser inminente, según anunció en Chogno durante la presentación de su penúltima película hasta el momento, **Time** (*Shi gan*, 2006). Argumentó que **Hierro 3** fue un fracaso en su país y **El arco** (*Hwal*, 2005) sólo se proyectó en cines durante una semana.

De Corea a Francia, de la pintura al cine

Kim nació en Bonghwa (según el propio Kim el mismo pueblo en el que nació Lee Chang-dong, desde el cual este último se mudaría a Daegu) en 1960. Durante su juventud se alistó en la marina del Ejército surcoreano y prestó servicio como suboficial durante cinco años. Tras sus experiencias en el Ejército se interesó por la religión y llegó a plantearse el sacerdocio (aunque en muchas de sus películas aparezcan elementos budistas, él es cristiano protestante). Decidió abandonar Corea y viajar a Francia con la idea de convertirse en pintor (algo que ya venía practicando en su país) y dialogar con el movimiento artístico coreano que residía allí. Reunió todos sus ahorros y se mudó a Montpellier (en lugar de París, pues no conocía a nadie en la capital gala), donde vivió durante dos años vendiendo sus cuadros en la calle. Si atendemos a sus biografías (en ocasiones contradic-

La isla

torias, aunque en esto parecen estar de acuerdo) fue en Francia donde acudió por primera vez a una sala de cine. Allí vio tres películas: **Los amantes del Pont-Neuf** (*Les amants du Pont-Neuf*; Leos Carax, 1991) en París; **El silencio de los corderos** (*The Silence of The Lambs*; Jonathan Demme, 1991) y **El amante** (*L'amant*; Jean-Jacques Annaud, 1992) en Avignon. Todas estas películas fraguan los primeros intereses temáticos de Kim y podremos reconocerlos fácilmente a lo largo de su filmografía.

Quizá como consecuencia de lo anterior, Kim se convirtió en un director con un estilo y una mirada verdaderamente singulares. No realizó estudios de cine, llegó a él a través de la pintura (como medio de expresión de su realidad cercana), con un evidente interés por explotar las posibilidades del lenguaje narrativo. Esa voluntad de continua experimentación es lo que ha hecho que su obra hasta el momento sea a la vez tan homogénea (en la manera de presentar ciertos temas recurrentes y fácilmente identificables) y heterogénea (en la forma de enfrentarse al recurso narrativo). Este es uno de los rasgos más característicos de Kim. Al igual que otro cineasta no formado en escuelas de cine como Takeshi Kitano, sus películas vistas en orden cronológico son un auténtico mapa del descubrimiento y la experimentación del cineasta: desde el amateurismo hasta la depuración total. Es curioso que haya otro elemento que una a estos dos cineastas: ambos se valen del silencio como método de filmar la introspección de los personajes. Pero sobre este tema hablaremos más adelante, puesto que intuyo diferentes voluntades en cada uno de ellos.

Así, si Kitano alcanzó la depuración de su estilo en **Dolls** (*Dolls*, 2002), Kim la alcanzaría en **Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera** (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003), una película que tiene muchos elementos comunes con **La isla**. Pero, a pesar de estar narradas ambas en paisajes absolutamente paradisíacos, es en **Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera** donde pone un mayor énfasis en la poética visual y la belleza del plano. Este aspecto de su cine parece molestar a cierta parte de la crítica que no ve con buenos ojos el "cine zen" que vende imágenes poéticas y filosofía oriental. Una categoría en la que sería injusto colocar esta película si no es aislándola del conjunto de la obra de Kim. La mayor polémica llegará tras el estreno de **Hierro 3** cuando en noviembre/diciembre de 2004 la revista neoyorquina *Film Comment* publica un dossier sobre cine coreano, en el que Tony Rayns (uno de los más citados expertos en cine asiático) arremete contra Kim tanto en lo personal como en lo profesional. En su artículo titulado "Terrorismo sexual: el extraño caso de Kim Ki-duk" califica al director surcoreano como el "*Freddie*

Crocodile

Mercury del cine coreano", denuncia parecidos demasiado evidentes a su juicio entre **Vive l'amour** (*Aiqing wansui*; Tsai Ming-liang, 1994) y **Hierro 3**, y acaba realizando unas extrañas descalificaciones al interés de Kim por cuidar su físico.

Notas sobre una filmografía del sufrimiento

En 1996, tras escribir un par de guiones premiados por la Korean Film Comisión, Kim se pone tras las cámaras y rueda su primera película, **Crocodile** (*Ag-o*, 1996), donde aparecen algunos de los temas recurrentes de su obra fílmica: el suicido, los marginados sociales, las violaciones y la aparición de su primer antihéroe. **Wild Animals** (*Yasaeng dongmul bohoguyeog*, 1997) introduce los primeros elementos biográficos: Cheng-hae, un surcoreano que viaja a París con intención de estudiar arte, establece una problemática relación de amistad con Hong-sang, un ciudadano norcoreano que pretende escapar del Ejército de Corea del Norte alistándose en la Legión Extranjera. Las relaciones entre el Norte y el Sur

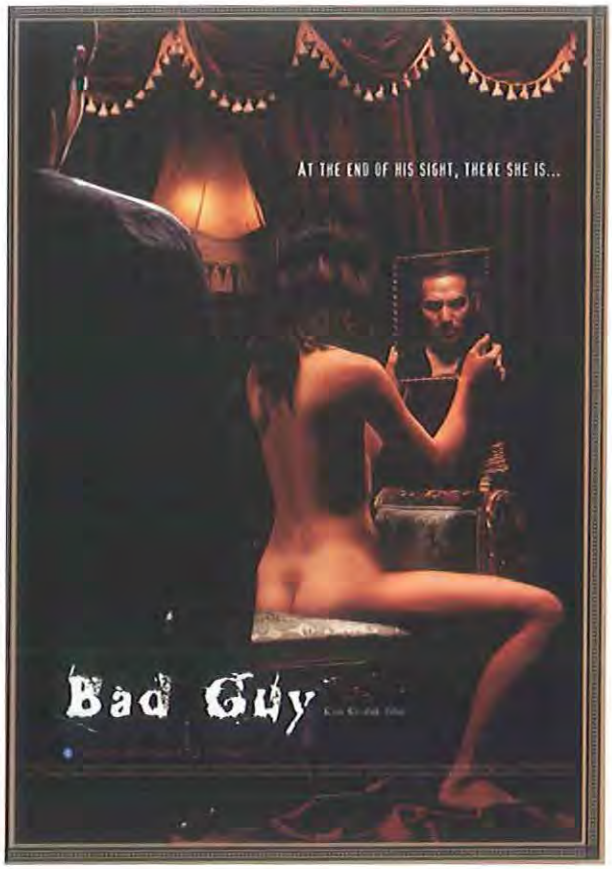
Wild Animals

serán el motivo central en dos películas posteriores que tendrán bastante importancia en la historia del cine coreano. Dos años después del rodaje de **Wild Animals, Shiri** (*Swiri*; Kang Je-gyu, 1999) romperá todos los récords de taquilla en Corea del Sur y se convertirá en la película más taquillera de la historia de este país, contando una trágica historia de amor entre una agente secreto de Corea del Norte y un agente secreto de Corea del Sur. En el año 2000 Park Chan-wook presenta en el Festival de Berlín **Joint Security Area** (*Gongdong gyeongbi guyeok JSA*, 2000), película que narra la amistad que surge entre dos soldados del Norte y dos soldados del Sur encargados de vigilar la zona conjunta de seguridad que divide las dos Coreas.

En 1998 aparece como protagonista la primera prostituta. **Birdcage Inn** (*Paran daemun*, 1998) narra la historia de una joven semi-esclavizada por una familia que regenta un edificio de apartamentos cercano a una playa cerrada por la contaminación –quizá la misma que convierte en monstruo un pez mutado en **The Host** (*Gwoemul*; Bong Joon-ho, 2006)– y que se convertirá en la obsesión de la hija de la familia. Esta, guiada por sus instintos (como todos los personajes de sus películas), decide una noche sustituir a la protagonista en sus labores sexuales. De nuevo elementos biográficos se filtran en la película, puesto que la historia surge de experiencias vividas por Kim durante un viaje por la costa de Japón.

1999 es el único año en blanco de su carrera como cineasta, durante el que prepara las dos películas que rodará al año siguiente. La primera de ellas es **Real Fiction** (*Shilje sanghwang*, 2000), un experimento con resultados algo confusos rodado en tiempo real (al final el montaje redujo las tres horas rodadas a 69 minutos de película) en el que Kim da sobradas muestras de su interés por experimentar con el lenguaje narrativo. Aunque de nuevo vuelve al tema del pintor callejero, lo que más le interesa al director es sumir al espectador en un juego de violencia, en el que la delgada barrera que separa la realidad de la ficción aparece difuminada. La segunda es **La isla** (al comienzo del artículo hablábamos del escándalo en Venecia), una película con muy pocas líneas de diálogo en la que dos personajes solitarios protagonizan una historia de amor descarnadamente masoquista. El hecho de que fuera una película casi sin diálogos ayudó a su distribución internacional: aquellos países sin política de doblaje podían exhibir una película que no exigía al espectador la lectura de subtítulos. Aunque esto no es nuevo. Si por algo se ha caracterizado Kim ha sido por su capacidad para narrar sin necesitar grandes líneas de diálogo (algo que perderá en parte en su última película hasta el momento, **Time**, aunque sobre esto volveremos más adelante). Aunque ya se habían apuntado de diferentes maneras en sus anteriores películas, las imágenes de violencia extrema e irreflexiva cobran en esta un protagonismo especial al ser de difícil digestión para el espectador menos entrenado. Varias secuencias,

Birdcage Inn



en las que los protagonistas se valen de un manojo de anzuelos de pescar para autolesionarse, quedarán acuñadas en la retina del espectador como ejemplo de hasta dónde es capaz de llegar Kim a la hora mostrar la locura de sus personajes.

2001 vuelve a ser un año fructífero en el que rueda dos películas: **Domicilio desconocido** y **Bad Guy** (*Nabbeun namja*, 2001). La primera de ellas supone la primera vez que Kim se enfrenta al problema de la Guerra de Corea y la intervención estadounidense en su país. Tal y como reconocerá en diferentes entrevistas, no le interesa tanto el punto de vista militar (que apenas aparece) como el punto de vista humano: las consecuencias del conflicto en una sociedad en plena crisis de identidad y en la que las personas se encuentran tan perdidas como esas cartas, a las que se refiere el título de la película, que nunca llegan a su destino. La segunda vuelve al tema de la prostitución en una nueva historia de amor *fou* entre el macarra del título y la joven a la que obliga a prostituirse. El interés de Kim por retratar prostitutas queda en relieve en esta película al aparecer reproducciones de las pinturas de Egon Schiele, pintor austriaco (cuya obra Kim reconoce admirar por encima de su maestro Gustav Klimt) que utilizaba a prostitutas como modelos, retratándolas en las más diversas posturas. Schiele fue procesado por corrupción de menores al entablar una relación con una menor de edad (un tema que aparecerá posteriormente en **El arco**).

Con **The Coast Guard** (*Hae anseon*, 2002) retoma el impacto de la intervención militar norteamericana en la sociedad surcoreana. Narra una pesimista historia en la que un marine dispara a un civil desarmado en la frontera entre las dos coreas. Al año siguiente, **Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera** le introduce de lleno en el circuito comercial español al ganar el Premio del Público en el Festival de Cine de San Sebastián (galardón que ayuda al estreno comercial de la película en nuestro país).

En 2004 Kim comienza a producir sus películas (además de escribir los guiones, montarlas y dirigirlas) para mantener el control creativo y los presupuestos ajustados. Estrena **Samaritan Girl** (película que rueda en quince días y en la que introduce de nuevo las *Gimnopedias* de Erik Satie como fondo musical) y **Hierro 3** (Espiga de Oro en la SEMINCI de ese año). Como curiosidad, las dos llegan a coincidir al mismo tiempo en cartel. Estas películas, junto con **El arco** (presentada en 2005 en la sección "Una cierta mirada" del Festival de Cannes) introducen nuevos elementos de espiritualidad: **Samaritan Girl** jugando con elementos del budismo y del cristianismo, **Hierro 3** y **El arco** mostrando los primeros elementos puramente fantasmales.

Time se presenta en España en el Festival de Sitges de 2006. Con un estilo nuevamente redefinido nos encontramos de nuevo ante un melodrama de amores des-

The Coast Guard

tructivos. Esta vez entre dos amantes que utilizan la cirugía estética como vía de escape de sus frustraciones. En esta película los diálogos cobran mayor importancia que en otras ocasiones. Los personajes narran sus sentimientos con palabras, pero la obsesión que demuestran por la cirugía es tal que la película tiene escenas absolutamente delirantes. Hemos descubierto que Kim tiene sentido del humor. Quizá veamos hasta dónde es capaz de llevarlo en sus próximas películas.

Domicilio desconocido

La estética de la decadencia

Paradójicamente las más interesantes de la filmografía de Kim Ki-duk son sus primeras películas, en las que una menor depuración de su estilo permite ver en bruto cuáles son sus verdaderas intenciones. Esa primera parte de su obra es fuerte, violenta y visceral. A pesar de que hay una evidente preocupación formal por la composición del plano (ya desde sus primeras películas, quizá por su condición previa de pintor consigue unas imágenes bellísimas) el conjunto es sucio, decadente y descarnado. En realidad toda su obra se caracteriza por un esquema básico de lo bello frente a lo cruel desarrollado de muy diferentes formas. En primer lugar, como ya hemos comentado, al rodar escenas psicológica o visualmente violentas: cuidando la composición, la puesta en escena e incluso la música –recursos bellísimos como las *Gimnopedias* de Satie (presentes en varias películas) o la maravillosa voz de Etta Scollo en **Bad Guy**–. Buscando el contraste podríamos elegir dos momentos al azar: la adolescente que se queda tuerta por un disparo con una pistola de juguete en **Domicilio desconocido** o el *sushi* de pescado vivo en **La isla**. Dos momentos que por contraste desconciertan al espectador. Aquí, al contrario de lo que sucede en Kitano, todo es revelado y nada es sugerido. La violencia rara vez aparece fuera de campo. La mayor parte de las veces se muestra en el plano grotescamente bien rodado, buscando la belleza en la violencia y provocando la náusea en el público. Y si hay un fuera de campo (la adolescente de **Domicilio desconocido** sacándose un ojo con un cuchillo) la sangre siempre estará presente (en este caso goteando del cuchillo).

El arco

Samaritan Girl

Ese gusto por la violencia no es fortuito. En muchas ocasiones se descalifica a Kim Ki-duk (es el paradójico caso de Tony Rayns, el mismo que programa en festivales a Takashi Miike) calificando de "gratuita" la violencia de sus películas. No creo que Kim Ki-duk deba estar bajo sospecha de ser un pornógrafo o un sádico que se recrea en la violencia para epatar/divertir al espectador. Más bien creo que, al igual que en Haneke, la violencia le sirve como herramienta para transmitir un mensaje. Kim Ki-duk tiene más bien la voluntad de mostrar las desgracias del mundo, los suburbios de la sociedad con el objetivo de moralizar al espectador. Él mismo se define como cineasta político (quizá esto sería más discutible puesto que sus tesis rara vez son políticas, más bien sería moralizante) que intenta transmitir un mensaje con sus películas. Donde mejor se ve es en sus películas dedicadas a la intervención americana en Corea del Sur, en las que genera todo un discurso mostrando sus miserias. Tanto de la propia gente de Corea, que se encuentra desubicada, en un país que casi no reconoce como suyo, personas sin objetivos salvo el de sobrevivir (algunos ni eso), como los soldados norteamericanos que viven en un país extraño, del que no conocen el idioma, lejos de sus casas y abocados a la locura. Los personajes de sus películas son casi siempre personas con escasos recursos económicos o marginales, de los bajos fondos de Corea y en muchas ocasiones prostitutas (esto cambiará en **Time**, donde los protagonistas son dos burgueses cuya herramienta de autodestrucción es la cirugía, probablemente para buscar nuevas temáticas en su obra).

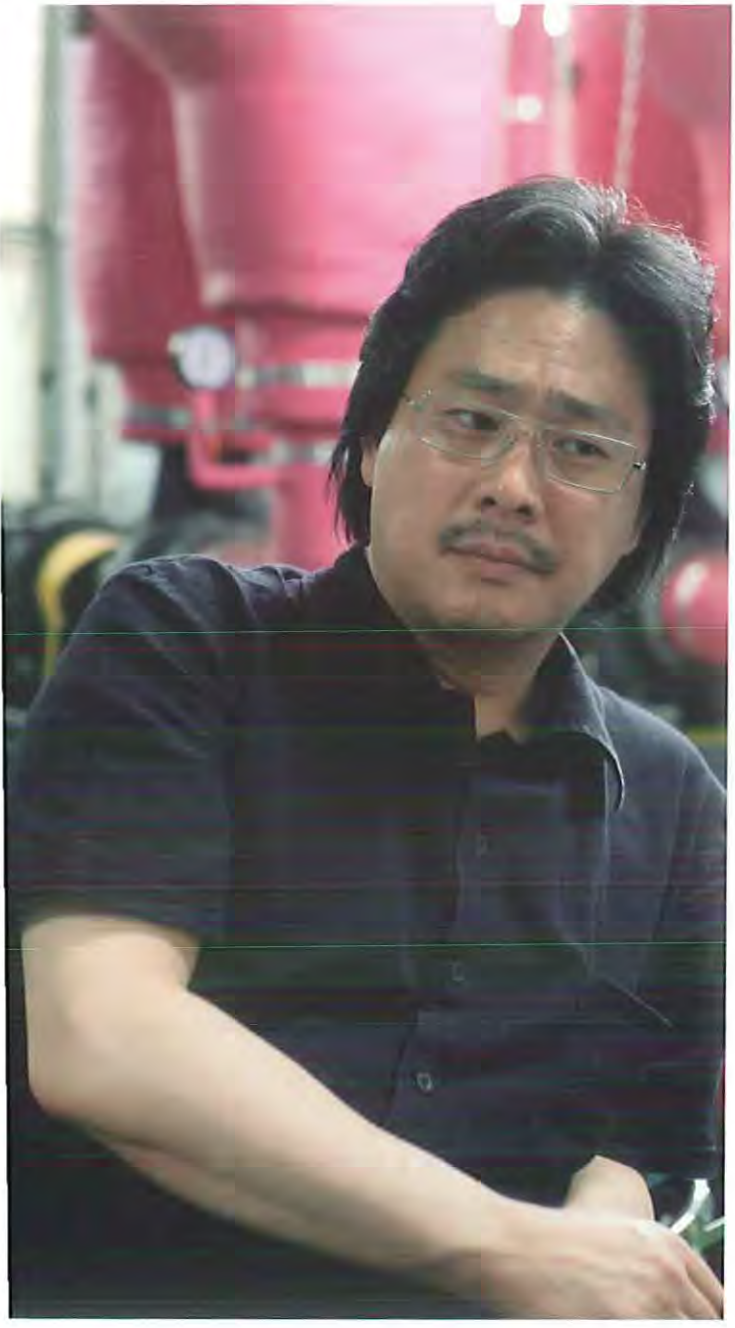
Dentro de ese dualismo belleza/decadencia es lógico que muchas de sus protagonistas sean prostitutas. Personajes femeninos que venden su cuerpo bien para vivir (**Birdcage Inn**), obligadas por un proxeneta (**Bad Guy**) o bien para huir de Corea (**Samaritan Girl**). Y es que difícilmente se puede encontrar un personaje que encaje mejor en esa dualidad. Es por eso que se vale de modelos de cierta fama en Corea o bien de jóvenes actrices de belleza casi mística (Han Yeo-reum, la joven prostituta de **Samaritan Girl** que repite como protagonista en **El arco** en un papel no muy alejado del anterior) y las hace pasar en pantalla por todo tipo de penurias. En casi toda su filmografía las mujeres se valen de su cuerpo para conseguir sus objetivos.

El cine de Kim Ki-duk no es un cine de muerte y desolación, sino que es un cine de redención. La película que explota este tema en mayor medida es **Samaritan Girl**, en la que la muerte de la pequeña adolescente prostituta desencadenará que sus personas más cercanas traten de redimirla: su "amiga" acostándose con todos los hombres y devolviéndoles el dinero que habían pagado a la prostituta. Su padre vengará la muerte de su hija y redimirá su culpa en un viaje tanto físico como espiritual para acabar entregándose a las autoridades. **Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera** también desarrolla la redención como tema principal (la pequeña barca/templo budista sirve a sus habitantes para expiar sus culpas a través del castigo físico y el budismo). En todas sus películas, en mayor o menos medida, los personajes rinden cuentas de sus actos y acaban liberándose de sus pecados de diferentes formas: entregándose a la policía, suicidándose, consagrándose al amor (**Bad Guy**, **La isla**, **Hierro 3**...). Y es que, aunque en ocasiones esté vestido de suciedad y crudeza, el cine de Kim Ki-duk es un cine espiritual.

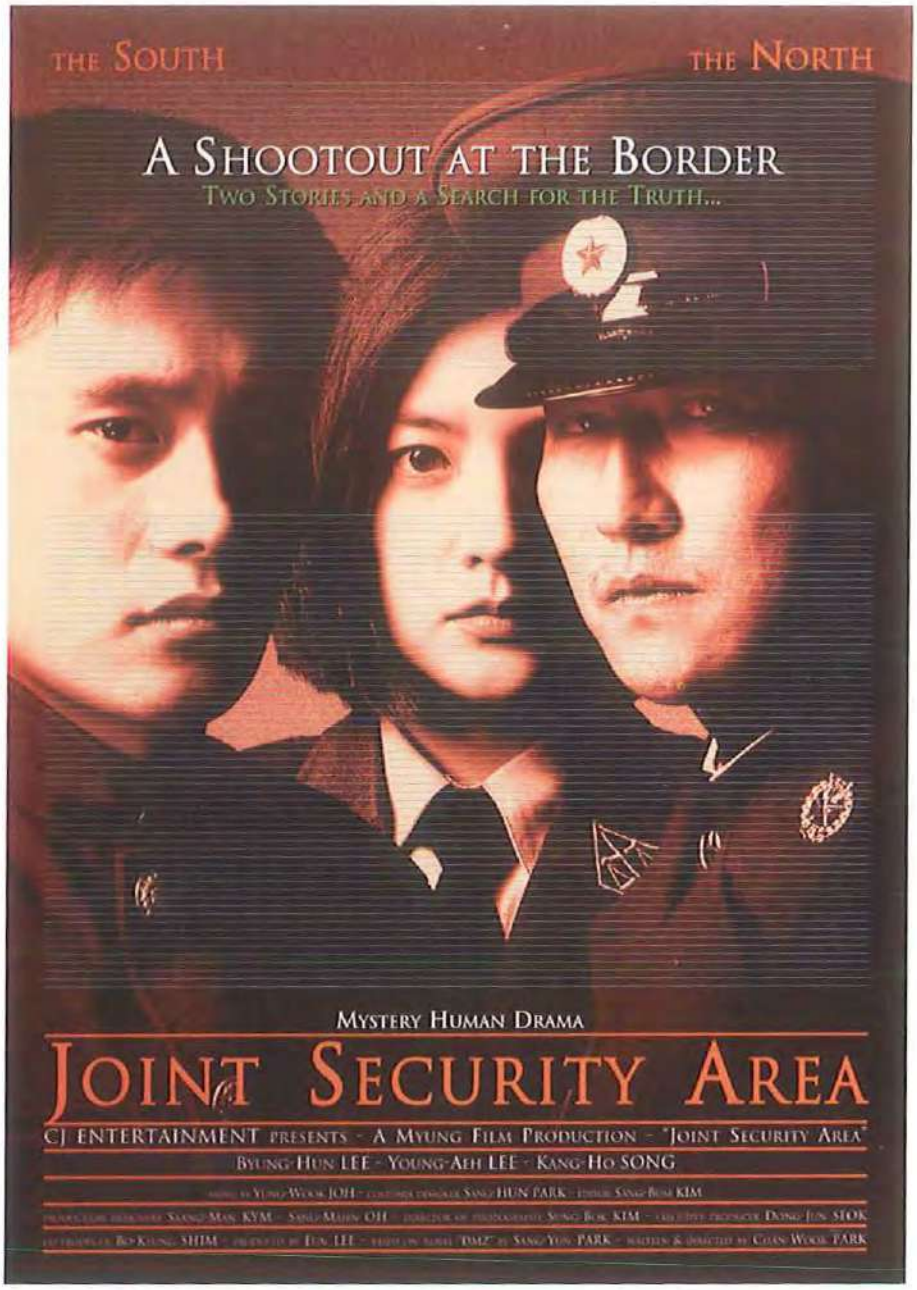
Park Chan-wook

Antonio Trashorras

Bere "mendekuaren trilogiak", errealitate bat baino gehiago erakargarri publizitario gisa balio duen izendapena delarik, eta zenbait sarik, horien artean Cannes 2004ko Epaimahaiaren Sari Bereziak, "modan" dagoen zinemagile korearra izatea eragin dute zinemazaleen artean. Eta, izan ere, ***Sympathy for Mr. Vengeance*** *(2001),* ***Oldboy*** *(2003) eta* ***Sympathy for Lady Vengeance*** *(2005) filmak Park Chan-wooken lanaren arrakasta handiko hiru adibide dira. Zuzendaritzako laguntzaile, gidoigile, zinema kritikari lanetan eta beste hainbat zereginetan aritu izan den errealizadore honen lehenengo pelikulen eraginez, berak aitortu duenez, ez zaio zor zaiona eman ondoren sortutako lanari. Eta, izan ere, 2000n* ***Joint Security Area*** *filmak ordutik aurrera bere lana gertutik jarraitu behar zela ohartarazi zien publikoari eta kritikari.*



Aunque, a la postre, terminaría cursando estudios de Filosofía en la Universidad de Sogang, el surcoreano Park Chan-wook, nacido el 23 de agosto de 1963, ha declarado numerosas veces que descubrió su atracción por la cinematografía tras un temprano, y poco menos que extático, visionado de **De entre los muertos** (*Vertigo*, 1958), de Alfred Hitchcock. Impulsado por sus gustos estéticos comienza a publicar algunas críticas de arte, así como numerosos estudios sobre películas, en la revista del cineclub fundado por él mismo en su facultad, llamado *Film Gang*. En 1988, tras graduarse, y decepcionado ante las escasas perspectivas laborales que le ofrecía su recién finalizada carrera (la publicación de artículos no le proporcionaba ingresos suficientes como para ganarse la vida), opta por alejarse del camino teórico y encauzar su futuro hacia el terreno de la práctica fílmica. Así, obtendrá sus primeros empleos en el seno de esta industria, concretamente como ayudante de dirección en los rodajes de cintas como **Kkamdong** (1988), de Yu Yeong-jin, y **A Sketch of a Rainy Day** (1989), de Kwak Jae-young. Por fin, en 1992, tras acumular experiencia en diversas áreas, le surge la oportunidad de escribir y dirigir su primer largometraje, **Moon Is the Sun's Dream** (*Dal-eun... haega kkuneun kkum*). La trama de este *thriller* en clave de comedia gira alrededor de dos hermanastros separados en la infancia quienes, siendo ya adultos, descubren que sus vidas no han podido discurrir por sendas más distintas, ya que, mientras uno es fotógrafo de sucesos, el otro forma parte del crimen organizado de la ciudad de Pusan. A partir de ese reencuentro ambos terminarán precipitándose, de manera bastante absurda, en toda una espiral de crímenes, persecuciones y romances. Deshilvanada e irregular en lo narrativo (y, por desgracia, si algo exigen estos argumentos basados en el caos y las peripecias casuales es precisamente mano férrea y control dramático), de ritmo vacilante, y



con un nivel que roza lo pedestre desde el punto de vista audiovisual, esta su ópera prima no sólo obtuvo un pésimo resultado de taquilla, sino que su acogida crítica resultó tan gélida que frenó en seco las aspiraciones de Park de ganarse la vida como cineasta.

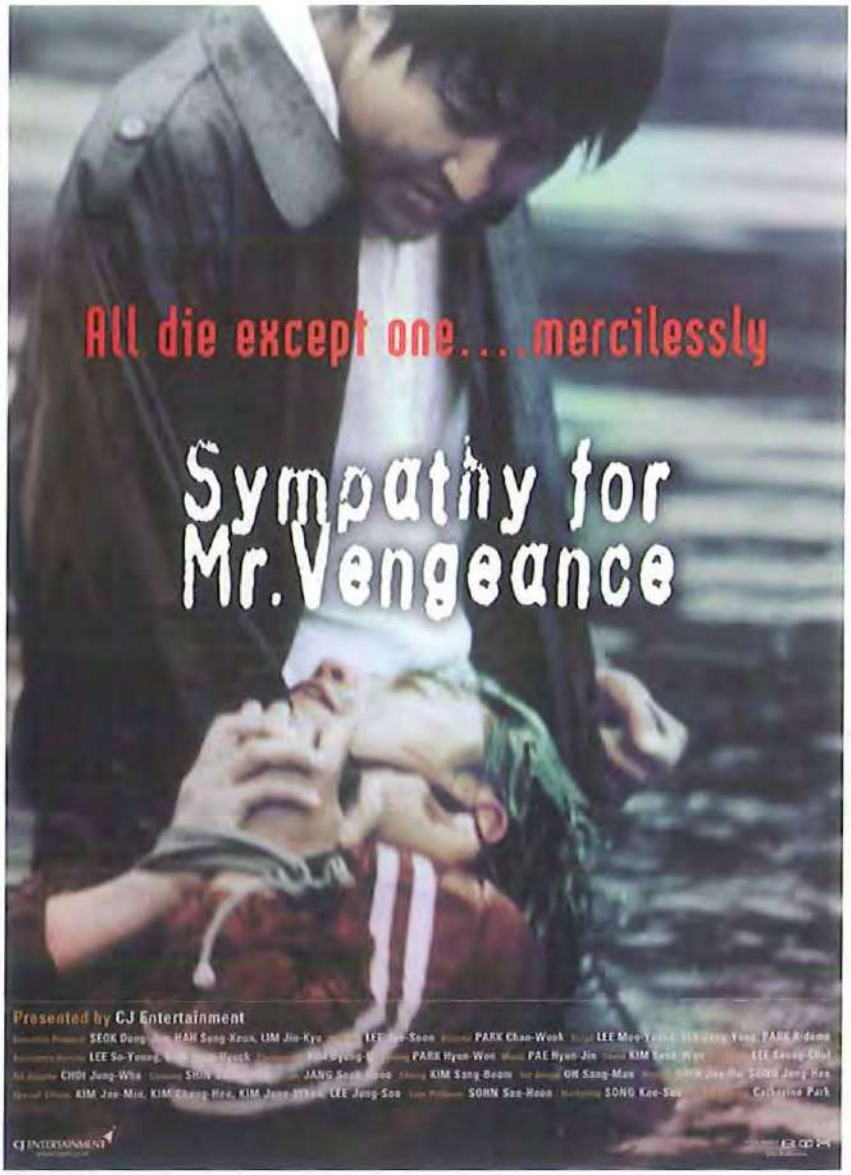
Afortunadamente todavía le quedaba abierta la puerta de la crítica fílmica, profesión gracias a la cual pudo subsistir durante unos años, hasta que en 1997 vuelve a recibir la oportunidad de ponerse tras la cámara con **Saminjo** (1997), otro *thriller* irónico, repleto de destellos bizarros y apuntes de crítica social, que narra el azaroso encuentro de tres marginados (un saxofonista suicida, un matón semioligofrénico y una madre soltera que sueña con ser monja) durante el intento de atraco a un banco de dos de ellos. Sin resultar un film destacable en casi ningún aspecto, **Saminjo** sí que sirve al menos para comenzar a advertir en la obra del cineasta por un lado cierto continuismo temático respecto a su primer largometraje (comicidad macabra, personajes extremos y situaciones disparatadas producto del azar más grotesco) y por otro el establecimiento de dos de los pilares conceptuales sobre los que se asentará el futuro corpus autoral del coreano: los desniveles de clase y los distintos tipos de manifestaciones de la bajeza moral según se pertenece a uno u otro grupo social. A destacar la presencia en el reparto de Kim Buseon, actriz que años más tarde volvería a trabajar junto a él en **Sympathy for Lady Vengeance** (*Chinjeolhan geumjassi*, 2005).

Sobre el resultado creativo de sus dos primeras, y hoy prácticamente olvidadas, películas Park Chanwook siempre se ha mostrado de lo más negativo, hasta el punto de declarar tras el éxito de **Joint Security Area** (*Gongdong gyeongbi guyeok JSA*, 2000): *"Si yo hubiera sido un productor, habiendo*

visto mis anteriores trabajos, jamás habría invertido dinero para dejarme volver a dirigir". No obstante, pese a tan inclemente autocrítica, en 1999 regresaría tras la cámara, si bien esta vez no será con un largometraje sino con el corto de 25 minutos titulado **Judgment** (*Simpan*), excéntrica tragicomedia de cámara que, además de constituir, ya sin ambages, una legítima primera piedra de toque estilística para posteriores (y mucho más complejas) obras, también puede considerarse una cinta bastante apreciable en sí misma. Ambientada en un presente apocalíptico en el cual Corea se halla azotada por las catástrofes naturales, la acción de **Judgment** transcurre en un depósito de cadáveres al que acude un matrimonio a identificar el cadáver que supuestamente corresponde a su hija. Pronto la trama evolucionará hacia lo sainetesco, a partir de que sea el propio forense quien reconozca el cadáver como perteneciente a su hija desaparecida tiempo antes. Esgrimiendo un humor negrísimo, Park Chan-wook elabora un relato incómodo y rocambolesco, juguetón pero nada frívolo, alrededor de la mezquindad humana en situaciones de crisis y descomposición social (al final resulta vital para la comprensión de la historia saber que muchas familias se dedican a adjudicarse fallecimientos de personas ajenas a ellos para así acceder de modo fraudulento a las primas de seguros). Filmado en sobrio blanco y negro, a base de planos largos (en duración), amplios (en tamaño) y casi siempre desprovistos de movimiento, con una meditada utilización de la profundidad de campo y un pulso en la planificación que ya comienza a prefigurar el rotundo pulso escénico de, por ejemplo, **Sympathy for Lady Vengeance, Judgment** representa para el cineasta, desde el punto de vista puramente cualitativo, una importante obra bisagra, y, sin duda, en el aspecto formal, el más reseñable paso adelante de toda su carrera.

Por esta época Park Chan-wook también firma el guión del largometraje **Anakiseuteu Anarchists** (2000), de Yu Yong-sik, trabajo alimenticio que le sirve de mera transición curricular hasta el que significará su gran ascenso a la primera división fílmica coreana: **Joint Security Area**. Agrio, pero a la vez entretenidísimo, *thriller* militar cuya acción discurre en la frontera entre las dos Coreas, **Joint Security Area** narra el proceso de investigación emprendido por un grupo de oficiales pertenecientes a la ONU para tratar de esclarecer el violento incidente ocurrido en un asentamiento militar que se saldó con la muerte de varios soldados norcoreanos. La encargada del caso es una oficial suiza de origen surcoreano frustrada ante su incapacidad para comprender plenamente la sempiterna desconfianza mutua (por no decir paranoia, e incluso odio) que rige las relaciones entre los gobiernos, los militares y, por supuesto, los ciudadanos de ambos lados del paralelo 38. Preñado de intensidad emocional, camaradería de tintes trágicos, y un sentido del honor más allá de los sentimientos individuales, el largometraje resulta todo un *tour de force* narrativo, un puzle temporal en donde se fusiona la complejidad estructural con los apuntes morales, políticos y sociológicos (la dudosa utilidad de las Naciones Unidas en aquella zona, la interesada presencia norteamericana en Corea del Sur, la entropía generada dentro de los estamentos castrenses por algunas situaciones puramente ideológicas...). Lejos del fácil panfleto humanista y del simplón mensaje en aras de la distensión entre los dos países "hermanos" (por no decir, siameses), el argumento del film, áspero y sin paños calientes de índole romántica, proporciona a Park Chan-wook una plataforma idónea para desplegar su, por un lado, cada vez mayor virtuosismo audiovisual (excelentes las escenas de acción, producto de un milimétrico trabajo de planificación previa, el cual, sin embargo, y afortunadamente, no remite a la determinista soberanía hollywoodense del *storyboard* liofilizado e inerte), y, por otro, su ya más que apreciable tendencia a la dirección de actores al máximo nivel de intensidad (alimentada aquí por las abundantes, caudalosas, y no precisamente serenas, secuencias dialogadas). Convertido en Corea del Sur en el mayor éxito de taquilla de aquella temporada, al margen de su excelente ratio cualitativo-comercial, **Joint Security Area** también obtuvo en el apartado mediático una considerable repercusión añadida gracias al fugaz momento de relajación que atravesaban por entonces las proverbialmente crispadas relaciones diplomáticas entre los regímenes de Seúl y Pyongyang. Olvidándonos de escrutar en sus recovecos dramáticos signos de autoría casi con seguridad demasiado alambicados (quizá el fatalismo argumental, lo extremo de algunas caracterizaciones...), en lo que puramente atañe a su labor como realizador (que es lo que de él se esperaba al asignarle semejante proyecto), Park otorga a la película no sólo una factura impecable, sino también un jugoso repertorio de ideas escénicas originales, y, sobre todo, una llamativa contundencia a la hora de resolver situaciones de la manera más concisa y al mismo tiempo impactante. Ese particular sentido de la "austeridad enfática", limítrofe en ocasiones con el manierismo, será lo que el coreano vaya puliendo durante los años siguientes hasta convertirse en uno de los cineastas contemporáneos de mirada más identificable.

La enorme repercusión de este largometraje no sólo a escala doméstica sino también internacional, gracias a su exitoso pase por diversos certámenes occidentales, catapultó de manera inmediata el siguiente proyecto de Park Chan-wook: **Sympathy for Mr. Vengeance** (*Boksuneun naui geot,* 2001), una obra, esta sí, netamente personal, en las antípodas de lo que cualquiera podría esperarse del director de un



blockbuster como **Joint Security Area**, y que ya desde su mismo título parece acumular puntos para la controversia. Coescrita –al igual que **Joint Security Area**, **The Humanist** (2001) y **A Bizarre Love Triangle** (*Cheoleobtneun anaewa paramanjanhan nampyeon geurigo taekwon sonyeo*, 2002)– con el también director de estas dos últimas, Lee Mu-yoeng, **Sympathy for Mr. Vengeance** inaugura lo que años después la prensa conocerá como "trilogía de la venganza" –añadiéndose a ella las posteriores **Oldboy** (*Oldboy*, 2003) y **Sympathy for Lady Vengeance**–, aunque dicha denominación no tenga el menor rigor al margen de lo publicitario, y cada proyecto partiese de unos mimbres por completo desligados de cualquier objetivo global.

Al margen del agradecido *mainstream* "de calidad" en el que Park se posicionó brevemente gracias a su anterior trabajo, **Sympathy for Mr. Vengeance** resulta una obra crudísima en lo temático, desoladora en su discurso y absolutamente radical en su rechazo a facilitar la digestión de un posible espectador casual con depuradas artimañas propias del oficio de narrador en imágenes. Recurriendo a una morosidad de intachable ética expresiva y alcanzando cotas de sordidez pocas veces vistas en el cine moderno, el cineasta recurre de nuevo al azar y al caos presente en sus titubeantes primeras películas (aunque renunciando ahora por completo a la farsa) para desplegar la historia de dos venganzas cruzadas, protagonizadas por sendas buenas personas destinadas a un inevitable enfrentamiento final a muerte. De nuevo es la adscripción a una determinada clase social, el abismo económico entre los personajes, lo que condiciona la suerte de cada uno, y si bien en un comienzo Park se las arregla para despertar nuestra solidaridad (y quizá comprensión, aunque no "simpatía", como una mala traducción del título inglés podría llevar a pensar) hacia los motivos de uno de los protagonistas, a medida que la película avanza, y la trama alcanza un mayor radio de acción (apuntando incluso, por un instante, cierta coralidad), el panorama dramático global termina resultando un tortuoso, asfixiante laberinto de errores bienintencionados y casualidades desdichadas.

Como era de esperar, su mesura expresiva (ausencia de banda sonora, fotografía ultrarrealista, minimalismo gestual, abundancia de tiempos muertos...), así como su negativa a recurrir a cualquier mecanismo de ficción que diera pie a la catarsis redentora, convirtieron a **Sympathy for Mr. Vengeance** en un producto muy poco recaudador, si bien contribuyó a cimentar el prestigio autoral de Park en ese circuito de festivales internacionales en el cual **Joint Security Area** había ya destacado, aunque sin dejar de contemplarse como una suerte de alternativa coreana al mejor cine comercial asiático (o sea, de acción). Esto allanó considerablemente el camino para que su siguiente película, **Oldboy**, sin duda el más perfecto mecanismo narrativo-emocional logrado hasta la fecha por el director, penetrara con inusitada potencia tanto en los ambientes filmotequeros y *arties* como en un amplio círculo de cine "popular" no limitado a las producciones de consumo masivo. Incidiendo en esa fisicidad tan característica a la hora de mostrar la violencia lograda en su anterior film, el director condimenta gran parte de los hallazgos tonales de **Sympathy for Mr. Vengeance** con una novedosa tendencia a la suntuosidad formal, al cada vez más obsesivo aviñetado del relato en celdillas hiperdiseñadas, y, muy particularmente, con un gusto por la lingüística de la post-producción que convierte esta obra en una auténtica rara avis del entretenimiento denso y la mixtificación pop. Obra de un sadismo poético, alambicado *y fou* que seguro hubiera fascinado a los surrealistas (¿acaso no podría considerarse su agobiante engranaje argumental a lo muñecas Matrioska como el resultado de una amalgama imposible entre Fantômas y el conde de Montecristo?), de una pasmosa belleza audiovisual en permanente fricción con su, por momentos, hiriente contenido, **Oldboy** es uno de esos poquísimos ejemplos de películas que constituyen un género en sí mismas, únicas no sólo por la fusión de ingredientes a priori descabellados (romanticismo, crueldad extrema, horror, cursilería, sarcasmo...), sino por la psicopática convicción con que se defiende de principio a fin un tono jamás visto/intentado anteriormente. Sostenida de nuevo sobre una doble venganza como pilar argumental (aunque en esta ocasión la historia proceda no de él mismo sino de un *manga* de Tsuchiya Garon y Minegishi Nobuaki), la película resultó ganadora del Gran Premio del Jurado de Cannes en 2004 y convirtió a Park en el cineasta coreano "de moda" entre la cinefilia festivalera, al igual que en otras temporadas lo fueron Kim Ki-duk y Bong Jong-hoo.

En 2003 también ve la luz su cortometraje **N.E.P.A.L. (Never Ending Peace and Love)**, como parte del film colectivo **If You Were Me** (*Yeoseot gae ui siseon,* 2003), impulsado por la Comisión Nacional de Derechos Humanos de Corea del Sur. El segmento dirigido por Park reconstruye la historia verídica de una inmigrante nepalí que tras ser retenida durante varios años en un hospital psiquiátrico surcoreano, regresa a su país natal. Recurriendo casi constantemente al plano subjetivo, el cineasta trata de poner al espectador en la piel de la sufrida protagonista, si bien el cóctel de realismo poco me-

Oldboy

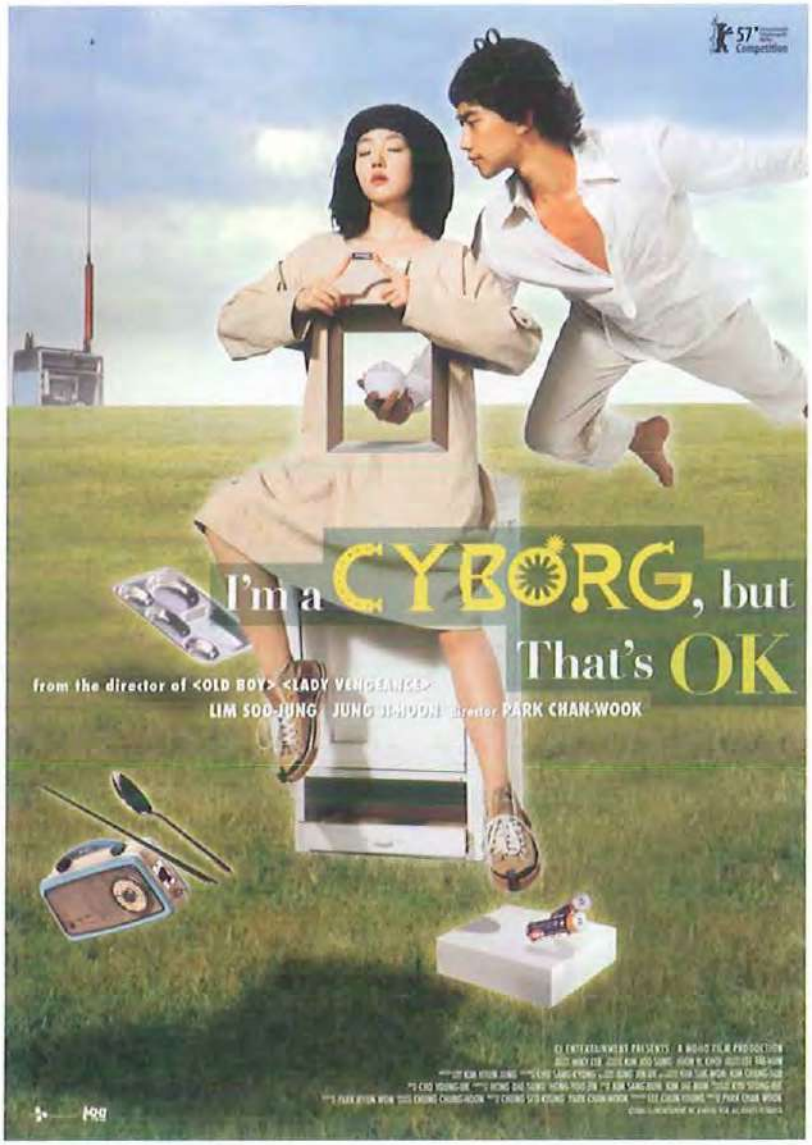
nos que documental y situaciones algo grotescas no acaba de cuajar en un resultado verdaderamente convincente. Lo más paradójico de todo es que sea el objetivo concienciador de la obra, y su efectividad como instrumento de crítica social, lo que se vea entorpecido por las decisiones estilísticas adoptadas por un cineasta cuyas otras películas, precisamente, y aun sin parecerlo (o, mejor dicho, sin pretenderlo... al menos a primera vista), han funcionado, antes y después, mucho mejor en dicho apartado.

Antes de clausurar la "trilogía de la venganza" con una entrega final que no obtendría ni mucho menos la unanimidad crítica de **Oldboy**, Park Chan-wook dirigió **Cut**, otro mediometraje incluido en un proyecto colectivo, en esta ocasión **Three... Extremes** (*Saam gaang yi*, 2004). Hiperbólico divertimento onanista, virtuosísimo ejercicio de estilo de ambición más técnica que conceptual, granguiñolesco y caprichoso compendio de temas y motivos ya presentes en su filmografía pero aquí comprimidos en forma de cápsula autoparódica, perversa y multirreferencial, **Cut** resulta, en suma, una de esas obras que en sentido estricto pueden "no aportar nada" a la filmografía de un determinado autor, pero que, al mismo tiempo, constituyen un instrumento utilísimo a la hora de glosar sus constantes, estilemas y tics; un minúsculo parque temático que el propio cineasta se dedica a sí mismo y que cualquier conocedor de su obra puede interpretar fácilmente como el reverso lúdico (e incluso jocoso pese a lo descarnado de sus instantes violentos) de esfuerzos mayores como **Sympathy for Mr. Vengeance** y **Oldboy**.

El creciente exhibicionismo formal (egolatría, según algunos críticos) manifestado por Park primero en **Oldboy** y luego en **Cut**, llega a su punto más alto hasta la fecha con **Sympathy for Lady Vengeance**, film incuestionablemente abrumador desde el punto de vista plástico, capaz de intoxicar (para bien) las retinas con todas y cada una de sus elaboradísimas imágenes, aunque tendente al mismo tiempo a dejar también una cierta sensación agridulce, como de hipertrofia estilística, puntualmente molesta a la hora de crear en los espectadores alguna sensación añadida al placer estético. El creciente empeño del cineasta por crear, por un lado, imágenes hermosas, y, por otro, pedacitos de celuloide de los llamados *bigger than life*, convierte este film en el argumento más frecuentemente esgrimido por los detractores de Park a la hora de señalar el desequilibrio existente en su filmografía entre forma y fondo. Y lo cierto es que en **Sympathy for Lady Vengeance**, por primera vez, sí que advertimos destellos de un exhibicionismo quizá algo más ensimismado que en anteriores obras (particularmente en **Oldboy**), y a veces incluso ajeno al estricto fluir de la narración sin asomo de imposturas de puesta en escena; prueba de ello es el modo en que la voz en *off*, ya usada con cierta profusión por el cineasta en su anterior largometraje, adquiere aquí, en ocasiones, tintes meramente informativos (muletas narrativas, hablando claro) o, lo que es peor, discursivos, más que denotativos,

Sympathy for Lady Vengeance

como hasta la fecha había venido siendo el caso. Y es que sólo desde la excitación artesanal, puramente técnica, de quien ambiciona el "más difícil todavía" se comprenden ciertas digresiones y pasajes tan fragmentados en *flash-backs* múltiples. Pese a todo, **Sympathy for Lady Vengeance** ofrece unos quince minutos soberbios, de inigualable espesura dramática y despojados del artificio alguno, que con toda justicia merecen situarse entre lo más logrado de toda la filmografía del coreano; nos referimos a ese tramo en el cual los padres de los niños asesinados primero visionan las espeluznantes cintas de las torturas, luego debaten sobre qué medidas tomar en grupo o individualmente, y, por último, proceden a la venganza de manera pausada, sistemática, atrozmente ritual. Es durante ese tristísimo segmento donde resurge el espíritu de los mejores momentos de **Sympathy for Mr. Vengeance**, aquellos que demuestran que al talento de Park, manierista irredento o no, hay que seguir exigiéndole mucho más que masajes audiovisuales y retablos memorables pero aislados; algo que, al no haber sido estrenado aún fuera de Asia, desconocemos si se cumplirá con su último film, **I'm a Cyborg But That's OK** (*Saibogujiman Kwenchana*), una comedia romántica (o eso parece), coescrita de nuevo con Jeong Seogyeong y centrada en los problemas psiquiátricos de una chica que se cree un robot.



Cuando las cosas parecían puras

El cine de Lee Chang-dong

José Manuel López

*Bere pelikuletatik bakar bat ere Espainiako zinema-areto komertzialetan ikusi ez badugu ere eta bere lana zinemaldien eta filmategietako zikloen bidez iritsi bada ere, Lee Chang-dong azken hamarkada honetako erreferentziazko izena da. Bere filmografia osatzen duten hiru lanek –**Green Fish** (1997), **Peppermint Candy** (2000) eta **Oasis** (2002)– 1997 eta 2002 urte bitartean eginak dira, eta ondoren zuzentzeari utzi zion bere herrialdeko Kultura eta Turismo Ministro karguan aritzeko. Veneziako zinemaldian Zuzendari Onenaren Saria jaso eta handik gutxira eman zuen Lee Chang-dongek zinematik politikarako saltoa, hogeita bost urte laburretan diktadura militar autarkikotik hazkunde ekonomiko nabarmena erakusten ari den demokrazia kosmopolitara pasatu den herrialdearen testuinguruan. Ministerio aldia amaituta, errealizadorea berriro jarri da kameraren atzean bere laugarren pelikula zuzentzeko: **Secret Sunshine** (2007).*

"Cuando las cosas parecían puras el puente era rojo y el pez parecía verde. Eso era todo" (1).

(Lee Chang-dong)

Varias son las dificultades que deberá afrontar quien trate de acercarse al cine de Lee Chang-dong, uno de los cineastas más importantes surgidos durante la eclosión del cine coreano en la década de los noventa. La primera, y más prosaica, se presenta a la hora de ver sus películas, pues ninguna de ellas ha sido estrenada comercialmente en España y sólo han pasado por algunos festivales y filmotecas, a pesar de que en los últimos años el cine coreano no ha sido del todo extraño en nuestras carteleras. Como mal menor, hoy en día disponemos de canales alternativos –libres, democráticos y legales– que nos permiten puentear el férreo triunvirato formado por una inmovilista crítica al por mayor, una distribución de latifundio y unas prácticas espectatoriales absolutamente acomodadas.

Una vez salvado este primer escollo, la segunda dificultad surge a la hora de valorar una brevísima filmografía –tres películas en un arco de cinco años, 1997-2002– que se vio interrumpida cuando Lee decidió aceptar el cargo de Ministro de Turismo y

Cultura en el gobierno del recién elegido presidente Roh Moo-hyun y cambiar así la "gran casa del cine", como les gustaba decir a los Lumière, por la Casa Azul o *Cheongwadae*, el palacio presidencial de Corea y la representación de su poder político. Este parón se produjo, además, después de **Oasis**, la película que consolidó definitivamente a Lee Chang-dong a nivel internacional al ganar entre otros el Premio al Mejor Director y el Premio Fipresci en el Festival de Venecia de 2002, y la más cercana a ciertas búsquedas contemporáneas en una interesante evolución respecto a sus dos películas anteriores (con las que aún así mantiene fuertes vínculos). Tras dejar recientemente el Gobierno, Lee Chang-dong ha filmado una nueva película, **Secret Sunshine**, presentada a concurso en la última edición del Festival de Cannes, que relanza todas las expectativas sobre cómo continuará una filmografía que poco después de su despegue –y en su momento de máxima altura– se había visto obligada, momentáneamente, a volver a tierra.

La tercera dificultad es el desconocimiento por parte del espectador occidental de la historia de Corea, *"el único país donde pervive la guerra fría"* (2), como nos recuerda Im Kwon-taek, el gran páter del cine coreano. Pero no se trata sólo de un país partido por la mitad desde la Segunda Guerra Mundial, sino que la historia reciente de Corea del Sur ha estado a su vez sometida a convulsos movimientos sociales y radicales cambios. En apenas veinticinco años, el país ha pasado de una dictadura militar autárquica a una democracia cosmopolita en la que el desarrollo económico se convirtió en el nuevo "dios de neón" que trajo consigo, como afirma Lee Chang-dong, *"un sistema único de valores en torno a la modernización, cuya ideología se reducía a obtener beneficios a cualquier precio"* (3). La escisión Norte/Sur es la herida primigenia, por así decirlo, que recorre la sociedad y el cine surcoreanos –ya sea de manera "soterrada", como los cadáveres que aparecen a las puertas de las casas en **Domicilio desconocido** (*Suchwiin bulmyeong*; Kim Ki-duk, 2001), o convertida en la premisa central de exitosos *actioners* como **Shiri** (*Swiri*; Kang Je-gyu, 1999)–, pero existe también una segunda escisión propia del Sur, y su mejor representación es la escena de **Peppermint Candy** (*Bakha satang*, 2000), la segunda película de Lee Chang-dong, en la que un ex policía se encuentra en el baño de un restaurante con un hombre al que había torturado siete años atrás durante la represión policial de 1987 –una más– de los movimientos estudiantiles por la reforma democrática de la Constitución. *"La vida es bella"*, le espeta irónica pero desesperanzadamente el ex policía, recordando una inocente frase que el entonces estudiante había apuntado en su diario.

A pesar de haber dirigido sólo tres películas, Lee Chang-dong es el gran cineasta "veterano" de la última década en Corea. A diferencia de otros cineastas que rondaban la treintena cuando comenzaron a hacer cine en los años noventa –Hong Sang-soo, Park Chan-wook, Kim Ki-duk, Im Sang-soo...–, Lee llegó

Secret Sunshine

Green Fish

a la dirección con cuarenta y tres años y una larga y respetada trayectoria profesional a sus espaldas (4). Ese lapso de diez años puede ser la causa de que su cine –sobre todo su primera película, **Green Fish** (*Chorok mulkogi*, 1997), más convencional y construida sobre un molde genérico– continúe de manera natural el de cineastas que comenzaron a rodar en los ochenta como Jang Sun-woo, Park Kwang-su –dos de los impulsores de la Nueva Ola coreana– o el taiwanés (nacido en China) Hou Hsiao-hsien. La *influenza* del maestro taiwanés, reconocida por Lee, recorre sus dos primeras películas como los trenes

Peppermint Candy

que atraviesan como venas el cuerpo fílmico de ambas, pero las similitudes no terminan en su amor compartido por los trenes (lo que no dejaría de ser algo anecdótico), sino que el cine de Lee, como el de Hou, está continuamente (contra)puntuado por la historia. Para Fergus Daly, una de las cuatro "fórmulas prosaicas" que resumen el cine de Hou Hsiao-hsien es que la memoria histórica es impersonal: *"La historia en el cine sería aquello en lo que la Memoria debe constituirse para prestar al arrollado sujeto un punto de orientación entre esas Visiones impersonales que le incluyen o implican, (...) desde el punto de vista de* [quien] *trata desesperadamente de detener el discurrir del tiempo pero no puede"* (5). Si sustituimos la "incognita Hou" por la "incógnita Lee" veremos que la fórmula de Daly sigue funcionando con precisión matemática.

Oasis comienza con Jong-du (Sol Kyung-gu, protagonista también de **Peppermint Candy**) saliendo de prisión en pleno invierno tras cumplir una condena de dos años y medio, vestido con unas prendas veraniegas que no sólo resultan inapropiadas por su escaso abrigo sino también por un estampado demasiado alegre para una fría y gris Seúl. Cuando trata de regresar a su casa se encuentra con que su familia se ha mudado sin dejar indicación alguna. Pero el aterido Jong-du es sólo el último de los personajes masculinos "arrollados" por una sociedad que no se detendrá a esperarlo (6). Ya en **Green Fish**, Lee nos presentaba a Makdong (Han Suk-kyu) como un personaje que, al contrario que Corea, no tenía historia. La película comienza con su viaje de regreso a casa en tren, tras licenciarse en el Ejército (la maquinaria más potente de impersonalización y desmemoria) y, salvo unas viejas fotografías y unas vagas referencias a la muerte del padre, desconocemos su pasado. En cierta manera, nos encontramos en una situación similar a la de Makdong, que regresa a un lugar que ya no reconoce, donde todo ocurre, se crea y transforma en vertiginoso presente, con su pueblo a punto de ser devorado por la ciudad que ya ha lanzado sus avanzadillas en forma de autopistas y gigantescos bloques de apartamentos. Makdong (que significa "el más joven") practicamente no ha comenzado a vivir pero su futuro ya está hipotecado.

Oasis

Y esas hipotecas han derrotado por completo al protagonista de **Peppermint Candy**, Yong-soo (Sol Kyung-gu). La película comienza en la más completa oscuridad y sólo un pequeño punto oscila en la indeterminada lejanía; poco a poco, mientras se suceden los títulos de crédito, el punto comienza a crecer hasta convertirse en una abertura de luz, y es entonces cuando nos damos cuenta de que viajamos en tren a través de un túnel –como ocurría también en **Dust in the Wind** (*Lianlian fengchen*, 1985), de Hou Hsiao-hsien–. Más tarde un hombre camina por las vías sobre un puente rojo al lado de un río. Desesperado, pero sorprendentemente bien vestido, corre, grita, llora y farfulla maldiciones, hasta que a su espalda un tren (¿el nuestro?) sale del túnel y se dirige directamente hacia él. En ese mismo lugar, veinte años antes, Yong-soo comenzaba su vida adulta con sus sueños todavía intactos, pero ahora, en 1999, se enfrenta al tren que surge de un pasado incierto (pero que en breve conoceremos) y un segundo antes de morir arrollado grita: *"Voy a volver"*. Ese será el trágico momento en que comenzará un viaje regresivo a través de la vida de Yong-soo y la convulsa historia coreana, en busca de las raíces de su profundo dolor. Lee Chang-dong revierte el sentido cronológico de la fábula en un movimiento de retrospección que se detendrá en varios momentos fundamentales de la vida de Yong-soo y de la propia Corea y engarza esos bloques (o vagones si aceptamos la metáfora ferroviaria) con escenas de transición en las que imágenes tomadas desde la parte de atrás de un tren –como salidas del comienzo de **Goodbye South, Goodbye** (*Nanguo zaijan, nanguo*;

Green Fish

Hou Hsiao-hsien, 1996)– son reproducidas inversamente, revirtiendo la secuencia temporal y recuperando el paisaje que se había dejado detrás, destruido en cierta manera por el paso del tiempo (7). Un puente rojo aparecía también en **Green Fish** donde, también poco antes de morir y tras haber asesinado a un hombre, Makdong llama a uno de sus hermanos y le pregunta: *"¿Te acuerdas del puente rojo, el puente rojo de las vías del tren? Solíamos ir a pescar allí cuando éramos pequeños"*. Ese entorno mítico de sus "días de juventud" es el mismo al que desesperadamente trata de regresar Yong-soo en **Peppermint Candy** para, en palabras de Lee Chang-dong, *"recuperar su pureza perdida"* (8).

Es inevitable ver en los dos hombres del puente rojo el reflejo del propio Lee Chang-dong y de toda su generación. La masacre de Kwangju, en la que unos doscientos estudiantes fueron asesinados por el Ejército en 1980, es, en palabras de Darcy Paquet, *"el suceso más traumático en la historia de Corea desde el final de la Guerra de Corea"* (9) y como tal sus secuelas se pueden rastrear a través del cine coreano, desde **A Petal** (*Ggotip*; Jang Sun-woo, 1996), pasando por **Peppermint Candy**, hasta la nueva película de Im Sang-soo, **The Old Garden** (*Orae doin jung won*, 2006). *"Cuando tenía veinte años tenía mis sueños, mis ideales"* –suele contar Lee–, *"y eran muy puros, (...) pero entonces crecí, los perdí y eso me entristeció. Y creo que la dictadura y la masacre de Kwangju, en cierta manera, firmaron la sentencia de muerte para las esperanzas de una generación entera. Nos hundimos en la desesperación y nos sentimos traicionados. Así que, en cierta manera, esta traición se convirtió en los cimientos de nuestras vidas"* (10). Y la "imagen icónica", tal como la entiende Román Gubern, de esa generación podría ser el primer plano congelado del rostro desencajado de Yong-soo en **Peppermint Candy** un instante antes de ser arrollado por el tren, en el que se condensa toda la desesperación de dos décadas de historia nacional y personal. Un rostro devenido en "máscara", que es como Calvino denomina aquello que convierte a un rostro en el producto de una sociedad y de su historia.

Quizá la clave que mejor unifique el cine de Lee Chang-dong esté oculta tras los nombres de sus películas: **Green Fish**, **Peppermint Candy** y **Oasis** son tres títulos que comparten brevedad y concreción pero, sobre todo, su carácter simbólico y evocador que apunta a ámbitos privados y secretos que Lee sitúa en la periferia de su discurso fílmico pero que, en realidad, ocupan el centro conceptual y narrativo de sus historias (11). Los caramelos de menta y el pez verde son instrumentos productores de nostalgia que representan los sueños de infancia y juventud (cuando la vida era bella y las cosas parecían puras) que los personajes han perdido en su tránsito hacia la vida adulta, evaporados en esa olla sin tapa que es el tiempo caldeada al fogón de la historia; y el oasis es ese rincón secreto –el amor, la magia, el sueño– que a veces, sólo a veces, llegamos a compartir con alguien mientras tratamos obstinadamente de protegerlo de las amenazadoras sombras del mundo que se ciernen sobre él. Y esos breves paraísos secretos, ya sean rememorados o soñados, se convierten en los únicos asideros de unos personajes inmersos en un flujo histórico-social que hace tiempo que les ha dejado atrás. Decía Ortega y

Gasset que el hombre no tiene naturaleza, lo que tiene es historia, entendida como *"el sistema de las experiencias humanas que forman una cadena inexorable y única"* (12), una cadena a la que el hombre se ve atado en el momento de su nacimiento. E intuimos entonces *"el inconveniente de haber nacido"* y todo el pesimismo que germinaría después en la obra de un Émile Cioran, porque la vida que nos es dada –esa *"realidad radical"*, como la llamaba Ortega, pues cualquier otra realidad refiere a ella– nos es dada sin hacer (sin instrucciones de uso, que diría Georges Perec). Por tanto, la vida es quehacer pero la cuestión es qué hacer con ella y las consecuencias que nuestros actos traen consigo. Esa es la pregunta, y la metafísica, que recorre todo el cine de Lee Chang-dong.

NOTAS

1. Declaraciones de Lee Chang-dong en la página oficial de la productora East Film de su película **Green Fish**: www.cinescope.com/greenfish. 2 de octubre de 1998.

2. En la entrevista incluida en el volumen editado por David James y Kim Kyung-hyun (eds.), *Im Kwon-taek. The Making of a Korean National Cinema*, Wayne State University Press, Detroit, págs. 247-265. Declaraciones citadas en el artículo de Roberto Cueto "Un nuevo cine para una nueva realidad", en: Alberto Elena (ed.), *Seúl Express. La renovación del cine coreano 1997-2004*, T&B Editores, Madrid, 2004, pág. 39.

3. David Walsh, "Dirt in the Soul. **Green Fish**". *World's Socialist Web Site*: www.wsws.org/arts/1998/may1998/fish-m19.shtml. 19 de mayo de 1998.

4. Nacido en 1954 en Taegu, la tercera ciudad más grande de Corea, Lee Chang-dong se licenció en Lengua y Literatura Coreana y trabajó en teatro como director y actor (continuando los pasos de su hermano) hasta que en 1983 comenzó a escribir novelas con gran éxito. En 1994 se encargó del guión de **To the Starry Island** (*Geu seome gago shibda*), de Park Kwang-su, y en 1996 repitió con el mismo director en la excelente **A Single Spark** (*Jeon tae-il*), por la que ganó el Premio al Mejor Guión en los Grand Bells Awards, los premios cinematográficos mas antiguos de Corea.

5. Fergus Daly, "On Four Prosaic Formulas Which Might Summarize Hou's Poetics". *Senses of Cinema*: http://www.sensesofcinema.com/contents/01/12/hou.html.

6. Sus protagonistas masculinos son personajes complejos, brillantemente definidos y repletos de contradicciones que encarnan a la perfección lo que Kim Kyung-hyun denominó genéricamente la "remasculinización del cine coreano" en su libro *The Remasculinization of Korean Cinema* (Duke University Press, 2004). Según Kim, el Nuevo Cine Coreano de finales del siglo pasado se ha servido de la masculinidad como metáfora de los profundos cambios sociopolíticos sufridos por el país. Según su interesante argumentación, la brutalidad y la violencia presentes en el cine coreano serían por lo tanto el síntoma más claro de la *"búsqueda todavía vigente por parte de la sociedad coreana de la modernidad y una identidad postautoritaria"*.

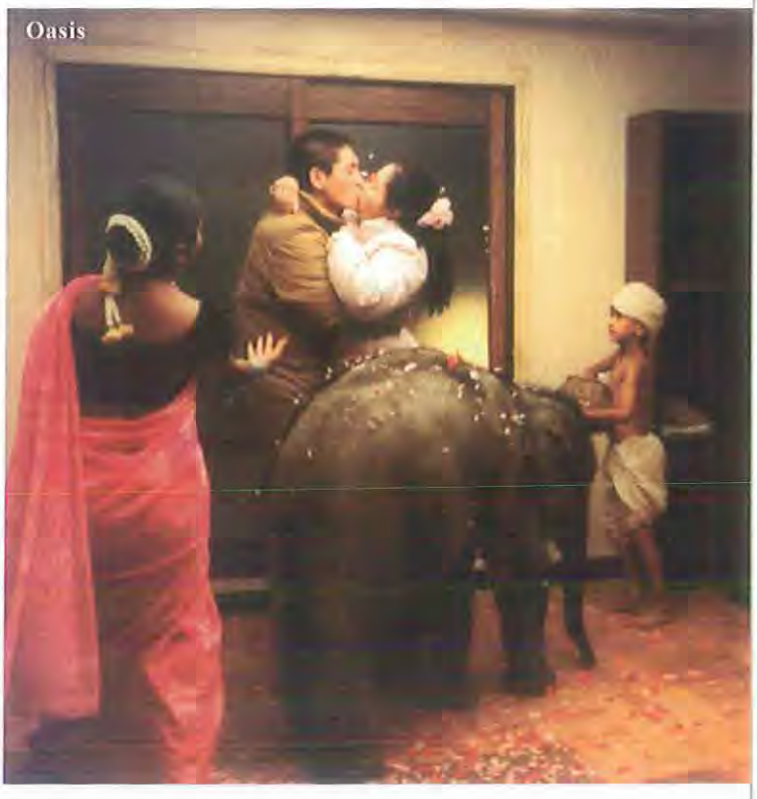
7. Del mismo modo que Alexander Sokurov hizo definitiva la asociación cinematográfica del ferrocarril con la muerte en **Madre e hijo** (*Mat i syn*, 1997) –en ese tren que atraviesa el valle anamorfizado y el encuadre en el momento en que La Madre muere–, Lee fija la representación física del tiempo en las traviesas de las vías, como Cortázar cuando hizo decir a "su" Charlie Parker en *El perseguidor*: *"Viajar en el metro es como estar metido en un reloj. Las estaciones son los minutos"*. El Charlie Parker real –lo que no quiere decir que el de Cortázar no lo sea– solía pasar las noches viajando sin rumbo en los trenes subterráneos –como el asesino de **Collateral** (*Collateral*, 2004), de Michael Mann, en su postrero viaje en metro, un nuevo "enganche" entre cine, tiempo y muerte–.

8. Robin Gatto, *Lee Chang-dong: Backwards and Forwards*. En www.filmfestivals.com.

9. Darcy Paquet, ***A Petal***. En www.koreanfilm.org/kfilm96.html#petal.

10. Robin Gatto, *op. cit.*

11. Todo parece indicar que ese carácter evocador en los títulos, que tanto contrasta con la substancia "real" de sus películas, permanecerá también en **Secret Sunshine** ("Resplandor


Oasis

secreto de sol"), que trata sobre la relación *"entre una profesora de piano de Seúl que, desesperada, no deja de preguntarse qué clase de vida le ha tocado vivir, y el propietario de un concesionario de coches de Miryang (...). Miryang, al sur de la provincia de GyeongGi, es quizás el pueblo más famoso de Corea. Pero si buscamos su significado en* hanja [el nombre coreano para los caracteres chinos], *Miryang significa algo así como 'luz del sol', trasmitiendo una agradable y misteriosa sensación"*. Información provisional extraída de http://www.twitchfilm.net.

12. José Ortega y Gasset, *Historia como sistema*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.

Jang Jin

Darcy Paquet

Jang Jin –1971n jaioa– bere sorterritik kanpo ez da oso ezaguna, baina lan jorienetakoa egin duten Koreako errealizadore gazteen artean dago. Bere umore sen bereziaren ondorioz "Jang Jinen umorea" terminoa sortu da, eta zinemaz gain antzerkia da bere beste zaletasuna. 1999an, bere herrialdeko publikoa ipar-korearrekin identifikatzea lortu zuen bere **The Spy** *pelikularekin, eta bi urte geroago gazte koadrila bat sortu zuen, lanbidez hiltzaile,* **Guns & Talks** *(2001) filmean lanean eta bizitzan izandako abenturak kontatzen zituztenak.*

De los múltiples realizadores que han surgido en Corea desde finales de la década de los noventa, Jang Jin es uno de los más destacados y prolíficos. Con una trayectoria que abarca el teatro y el cine, Jang ha adquirido renombre por su creatividad, su genuino sentido del humor (el *"humor de Jang Jin"* es un latiguillo muy extendido) y su gran capacidad productiva. Asimismo, ha apoyado el inicio profesional de varios actores famosos como Shin Ha-kyun y Jung Jae-young.

A pesar de todo ello, su nombre aún no es muy conocido fuera de Corea y sus obras no han captado la atención de los principales festivales de cine internacionales. Sus películas tampoco se han exportado ni estrenado en territorios extranjeros. Hay quien sugiere que su diálogo desenfadado e ingenioso se pierde con las traducciones (y, ciertamente, ocurre a menudo), lo cual impide que el público extranjero aprecie plenamente su trabajo. No obstante, cuando los espectadores no coreanos ven sus películas, no quedan indiferentes. **Guns & Talks** (*Killerdului suda*, 2001) y **Someone Special** (*Aneun yeoja*, 2004) optaron al Premio del Público en el Festival de Cine del Extremo Oriente de Udine (Italia), y **Welcome to Dongmakgol** (2005), basada en una conocida obra de teatro de Jang, se hizo indiscutiblemente con el galardón.

Jang nació el 24 de febrero de 1971 y es el pequeño de dos hermanos. Sus padres no tenían relación con el mundo artístico. Su padre era camionero y taxista pero su madre sí era aficionada a escribir ensayos. Los primeros contactos de Jang con el cine tuvieron lugar en el colegio de enseñanza secundaria, donde actuó en una obra eclesiástica, y enseguida nació su pasión por este lenguaje artístico. Al llegar al instituto, ya veía y actuaba en obras teatrales los fines de semana. Además, obtuvo un premio por su actuación en un festival de teatro.

Se matriculó en el departamento de cine y teatro de la Universidad de las Artes de Seúl y se hizo un hueco al ganar dos concursos literarios con dos obras de teatro originales: *Heotang* ganó el concurso literario de la universidad en 1994 y *Old Cheonhodong Intersection,* un concurso organizado por el periódico *Chosun Ilbo* en 1995.

En 1995, dos de sus obras, *Heotang* y *Seotun Saramdeul*, se representaron en Seúl y Jang dirigió la primera de ellas. Asimismo, Jang jugó un importante papel en la producción de la obra de Neil Simon *Biloxi Blues*, dirigida por Lee Youn-taek –*Ogu* (2003)–.

En aquella época, el productor Kim Jong-hak quedó impresionado con *Heotang*, así que quiso conocer a Jang y barajó la posibilidad de que dirigiera su propia película. Jang estaba adentrándose en la industria cinematográfica revisando guiones de otros escritores, como el de **A Hot Roof** (*Gyae-got-un nalui ohu*, 1995), de Lee Min-yong, aclamado por la crítica, y el del melodrama **Do You Believe in Jazz?** (*Neohuiga jazzreul midneunya*; Oh Il-hwan, 1996). En 1996, Jang también filmó un cortometraje de dos minutos titulado **The Chattering of Heroes**.

Mientras tanto, Jang siguió inmerso en el teatro y pronto adquirió renombre. Recibió buenas críticas por su obra *Taxi Drivel*, que en 1997 protagonizó Choi Min-sik, futura estrella cinematográfica –**Oldboy** (*Old Boy*; Park Chan-wook, 2003)–, y en la que también actuaron Shin Ha-kyun y Jung Jae-young. En 1998 escribió *Magic Time*.

Con el tiempo, Jang escribió un guión para un largometraje en sólo diez días y se lo enseñó a Kim Jong-hak. Sería el primer largometraje de Jang, titulado **The Happenings** (*Gimaghin sanaedeul*). La película, estrenada en agosto de 1998, cuenta la historia de un delincuente, un joven suicida, y dos reclusos que se ven envueltos en la investigación de un asesinato en serie.

Aunque la película fue un fracaso de taquilla (unos 14.000 espectadores en Seúl), obtuvo buenas críticas y fue invitada al Festival de Cine Internacional de Pusan celebrado ese mismo otoño. El programador Kwon Yong-min anotó en su catálogo: *"La frescura perspicaz de Jang Jin para contar historias se ve favorecida por su* [habitual] *práctica de no contratar a estrellas del celuloide (algo muy frecuente en las películas comerciales), su uso de convenciones teatrales y su percepción del lenguaje. Aunque, a veces, el desarrollo de la historia parece inconexo, el humor fresco e imaginativo y la sensación general que*

despierta la cinta lograrán que este prometedor cineasta arranque el aplauso del público".

En mayo de 1999 Jang estrenó su segundo largometraje, **The Spy** (*Gancheob Li Cheol-jin*), sobre un agente norcoreano destinado en el Sur. El actor Yoo Oh-sung, que más tarde alcanzaría la fama con la exitosa **Friend** (*Chingoo*; Kwak Kyung-teak, 2001), consiguió su primer papel protagonista en la película de Jang, en la que representaba a un espía al que le roban todas sus pertenencias en su primera noche en el Sur. El paso del tiempo no facilita las cosas a nuestro pobre héroe, que tiene problemas para adaptarse a la sociedad capitalista y para desempeñar su misión: robar a los científicos surcoreanos un "supercerdo" genéticamente modificado y llevarlo al Norte para aliviar la hambruna.

The Spy se estrenó tan solo tres meses después de que lo hiciera **Shiri** (*Swiri*; Kang Je-gyu, 1999), ambientada en Corea del Norte y primer éxito de taquilla del cine coreano contemporáneo. Además de por su éxito comercial, **Shiri** también llamó la atención por su retrato de los agentes norcoreanos, más humanizados de lo que anteriormente se había reflejado –durante muchos años, el Gobierno militar coreano se aseguró de que se diera una imagen negativa de los norcoreanos en el cine. En 1966 el conocido director Lee Man-hee sufrió un breve arresto por su retrato de los norcoreanos en **Seven Women Prisoners** (*7inui yeopolo*)–. Por todo ello, gran parte de las críticas de **The Spy** se centraron en el retrato humano que Jang hacía de un individuo norcoreano. De hecho, **The Spy** consiguió, más que **Shiri**, que los espectadores se identificaran con los norcoreanos y fue un anticipo del estreno, al año siguiente, de **Joint Security Area** (*Gondong gyeongbi guyeok JSA*, 2000), de Park Chan-wook.

Después de haber sellado su estilo cinematográfico en sus dos primeros trabajos, Jang fue invitado a dirigir, junto con los directores Ryoo Seung-wan y Kim Jee-woon, un corto de 30 minutos que se estrenaría en internet, un proyecto bastante innovador en aquella época. El interés que las tres películas despertaron entre los espectadores fue una gran sorpresa. El corto de Jang, **Geukdan-jeok Haru** (puede traducirse como "Un día extremo" o "Un día histriónico"), que trata sobre varios asesinos, fue el aperitivo de su siguiente largometraje, **Guns & Talks**, y generó 700.000 páginas de críticas en seis meses.

Tras su gran éxito en Internet, Jang conoció el éxito de taquilla en 2001 con **Guns & Talks,** la historia de cuatro asesinos a sueldo que se enorgullecen de que hacen su trabajo de forma humana y delicada. *"No sé por qué la gente tiene tantas ansias de matarse entre si"*, dice el joven del grupo con cara de inocente, representado por la nueva estrella Won Bin. *"Pero, si hay tanta demanda, será porque el mundo realmente nos necesita".*

Además de su inteligente diálogo y de las personalidades excéntricas, el gran atractivo de la cinta se encuentra en el reparto. Shin Ha-kyun era amigo de Jang desde la época universitaria, y el año anterior empezó a ser muy conocido por su papel en **Joint Security Area**. Won Bin encontró la fama en la exitosa telenovela **Autumn Fairy Tale** (*Gaeul dongwa*, 2000). Jung Jae-young, otro viejo amigo, representó su primer papel importante en esta película y se hizo famoso en cintas como **No Blood No Tears** (*Piado nunmuldo eobshi*; Ryoo Seung-wan, 2002) y **Silmido** (Kang Woo-suk, 2003). La interacción excéntrica de los protagonistas atrajo a muchos espectadores y se vendieron 2.200.000 entradas en todo el país.

Pasaron dos años y medio hasta que Jang estrenara su siguiente largometraje, pero en ese tiempo estuvo ocupado. Además de escribir y dirigir la obra de teatro *Welcome to Dongmakgol*, dirigió uno de los primeros cortos para la telefonía móvil –titulado **Unbeknownst to Father** (*Abeoji mollae*)–, creó una nueva productora (Film It Suda) y escribió el guión de **A Letter from Mars** (*Hwaseongeuro gan sanai*, 2003). También produjo la película de episodios **No Comment** (2002), basada en su propio guión. **No Comment** incluye tres cortos de 30 minutos dirigidos por tres directores debutantes y está protagonizada por estrellas cinematográficas. Tras estrenarse, ocupó el primer puesto en taquilla.

Someone Special es considerado por muchos críticos el mejor largometraje de Jang hasta la fecha por la cohesión de su diseño, la fuerza de sus caracterizaciones y su humor sencillo y agridulce, enfrentado a las inseguridades y la falta de comunicación humanas. Aunque no llegó a ser un éxito comercial (tuvo unos 840.000 espectadores), la película recibió buenas críticas y su protagonista, Lee Na-young, se hizo con el galardón a la Mejor Actriz en la 24ª edición de los Premios Blue Dragon.

Lo primero que llamó la atención al público local fue el inesperado reparto, con Jung Jae-young, conocido por su imagen de chico duro, formando una romántica pareja con la conocida actriz y modelo de productos cosméticos Lee Na-young. Jung representa a un jugador de béisbol llamado Dong Chi-sung al que le deja su novia poco antes de saber que tiene un tumor maligno y sólo le quedan dos meses de vida. Lee representa a una mujer que lleva años enamorada de Chi-sung pero nunca ha tenido el valor suficiente para decírselo.

Los dramas televisivos y las películas coreanas suelen contraponerse al melodrama de enfermedad terminal y amor no correspondido, y parte del encanto de **Someone Special** está en ver cómo Jang satiriza estos motivos tan manidos. Esta estrategia queda muy explícita en la película que se incluye a mitad de la película y en la que un cínico y socarrón Dong Chi-sung narra una historia protagonizada por dos amantes moribundos y unos gánsteres vengativos.

No obstante, **Someone Special** hace sus propias incursiones en el melodrama: a veces exagerado, a veces íntimo y realmente conmovedor. Con estos cambios de humor impredecibles, resulta difícil definir la perspectiva de la película, lo cual aporta solidez a la obra.

Tras **Someone Special**, Jang realizó cortometrajes para dos grandes proyectos: **1.3.6.**, encargado por el primer Green Film Festival de Seúl, e **If You Were Me 2** (*Daseot gae ui shiseon*, 2006), la segunda de una serie de películas sobre los derechos humanos financiada por la Comisión de Derechos Humanos de Corea. Su anterior trabajo, **Sonagi 2004**, funcionó como una especie de secuela del clásico coreano de 1978 **Rainshower** (*Sonagi*; Young Nam-ko), que narra la historia de un chico de campo cuya joven novia enferma y muere –los aficionados al cine coreano quizás recuerden la parodia que se hizo de esta película en **My Sassy Girl** (*Yeopgijeogin geunyeo*; Kwak Jae-young, 2001)–.

Someone Grateful, su aportación al proyecto de **If You Were Me 2,** se sitúa en los años de dictadura militar en Corea y se centra en el interrogatorio a un estudiante activista. Jang da un giro a su obra e, inesperadamente, muestra la violación de los derechos humanos del activista y cómo el interrogador no deja de ser una herramienta maltratada por el gobierno.

El año siguiente, 2005, Jang cosechó un gran éxito comercial, ya que dos de sus obras de teatro más conocidas fueron adaptadas para unos largometrajes que tuvieron muy buena acogida. La versión cinematográfica de **Welcome to Dongmakgol**, que se estrenó en 2002, fue producida por Jang y dirigida por Park Kwang-hyun, que había dirigido **My Nike**, el corto de **No Comment** que mejores críticas recibió. Aunque el ambicioso guión de Jang y Park fue difícil de rodar y se salió del presupuesto, fue la película más popular del año y vendió 8 millones de entradas (48 millones de dólares). La cinta está ambientada en la Guerra de Corea, en un remoto pueblo de montaña en el que los soldados del Norte y del Sur entran en conflicto. Se utiliza la postura de los habitantes del

pueblo, que no han oído hablar de la guerra, para debilitar las ideologías y transmitir un mensaje humanitario y antibélico.

La adaptación cinematográfica de **Murder, Take One** (*Baksu-chiltae deonara*, 2005), una obra teatral de 2000, fue dirigida por el propio Jang. La historia se centra en un curioso asesinato y la posterior investigación, que se sigue en directo por televisión. Favorecida por su ingenioso diálogo y su brillante reparto, la película fue vista por 2.400.000 espectadores, lo que ha supuesto el mayor éxito de taquilla de Jang como director hasta la fecha. Hubo discrepancias entre los críticos pero todos apreciaron el audaz ingenio de la primera toma, que, a partir del cuerpo de la víctima, se desplaza hacia atrás para mostrarnos el interior de un hotel.

La película más reciente de Jang en el momento de redactarse este artículo es **Righteous Ties** (*Georukan gyebo*, 2006). Teniendo en cuenta su alcance, presupuesto y estilo, **Righteous Ties** marca un giro hacia un cine más comercial. A principios de 2006, Jang se asoció con Kang Woo-suk, fundador de la distribuidora Cinema Service y director de la exitosa **Silmido**. Ambos han creado la productora K&J Entertainment y **Righteous Ties** es su segundo estreno.

La película cuenta la historia de un gánster (Jung Jae-young) que, en la cárcel, conoce que su banda lo ha traicionado. Aunque, en este caso, Jang se acerca más al género de acción, sigue mostrando sus característicos cambios bruscos de humor y de elementos genéricos. Su fuerza para presentar y caracterizar a su amplio reparto también se hace evidente, especialmente en la primera mitad de la película. No obstante, los críticos locales no se quedaron tan impresionados con la resolución de la historia, la más convencional de toda la filmografía de Jang. A pesar de la destacada actuación de Jung Jae-young, la cinta se asemeja inquietantemente a la famosa parodia del cine coreano que hace **Someone Special**. La película tuvo la nada desdeñable cifra de 1.600.000 espectadores, pero no se cubrieron las expectativas.

Murder, Take One

Jang, de 34 años, ha afirmado, quizás en broma, que seguirá haciendo películas hasta que cumpla 40 y, después, se retirará. Estas palabras pondrán nerviosos a sus fans pero también nos hacen recordar que la primera vocación de Jang era el teatro, no el cine. El hecho de que conociera el éxito en el medio teatral pudo animarle a probar con el lenguaje cinematográfico, y ha filmado numerosos cortometrajes y grandes proyectos que no le han dado la oportunidad de cosechar el éxito a gran escala. En este sentido, sus películas, incluso las menos exitosas, han sido una inyección de diversidad para el cine coreano.

Righteous Ties

Cadáveres y monstruos

El cine de Im Sang-soo

Roberto Cueto

A ***Good Lawyer's Wife*** *(2003) bere hirugarren filmari esker ezagutu zuen mendebaldeko publikoak eta kritikak. Sang-soo bere protagonistentzat etorkizun handia eraikitzen saiatzen den errealizadorea da, haien lehenaldiko aldi ilun batzuk ere erakusten dituen arren.* ***The President's Last Bang*** *(2005) pelikularekin, Park Chung-hee diktadorearen irudira hurbiltzen den lana eskaintzen digu, haren emaztea hiltzeko asmotan antolatutako atentatu baten saialdiaren ondoren ere bere diskurtsoarekin jarraitzeko gai izan zen gizona erakusteko.* Thriller *politikoa zen, egin duen azkeneko lanak,* ***The Old Garden*** *(2006) filmak jarraitu ziona: Kwangjuko sarraskia, amodiozko istorio bat oinarri hartuta.*

Una secuencia introductoria de **La mujer del abogado** (*Baramnan gajok*, 2003) parece la síntesis y perfecta materialización del impulso que mueve el cine de Im Sang-soo, impulso especialmente palpable en sus tres últimas películas: la exhumación de los cadáveres de ejecutados por las fuerzas represivas de la dictadura que yacen olvidados en una fosa común. Aunque no es ese el verdadero tema de la película, la presencia de ese motivo en el trasfondo, como un eco fantasmagórico, resuena en todo el relato, centrado en la desintegración de una *happy family* burguesa a causa de la incapacidad del marido para asumir sus errores y vencer los bloqueos que han convertido su existencia en apacible infierno. Es en esas fosas comunes, repletas de cadáveres que (parafraseando a T.S. Eliot) necesitan florecer, donde se mueven las películas de Im: un cuestionamiento

del pasado que no sirva para construir un melancólico discurso sobre su pérdida inevitable, sino como única manera posible de afrontar, con la barbilla bien alta, un futuro que se atisba prometedor. Es por ello que su cine (salvo una excepción de la que luego hablaremos) conserva siempre un halo positivo, una confianza en que los traumas heredados pueden ser superados y reconducidos hacia la construcción de nuevos patrones sociales y psicológicos.

Aunque en activo desde 1998, Im Sang-soo no ha empezado a ser tenido en cuenta por la crítica y el público occidental hasta su tercera película: el éxito que obtuvo en Corea del Sur **La mujer del abogado** fue su carta de presentación en festivales internacionales y la primera llamada de atención hacia su cine. Una cinta que se atrevía a romper con dos tabúes que, curiosamente, siempre parecen ir de la mano: la explicitud sexual y el revisionismo del pasado reciente de un país marcado por una inacabable serie de dictaduras militares. Im fue aún más lejos en su siguiente trabajo, **The President's Last Bang** (*Geuddae geusaramdeul*, 2005), película que se atrevió a mostrar directamente y con cierto sentido del humor al dictador Park Chung-hee, una figura que –como la de todo buen tirano que se precie– es todavía reverenciada u odiada según qué sectores de la sociedad surcoreana. Su último film hasta la fecha, **The Old Garden** (*Orae doin jung wong*, 2006), da nuevos pasos en esa mirada retroactiva que propone su cine: los recuerdos de un activista liberado tras pasar diecisiete años en prisión sirven para ilustrar acontecimientos tan traumáticos como la masacre de Kwangju, una especie de versión coreana de Tiananmen donde las fuerzas policiales cargaron contra estudiantes y activistas políticos dejando tras de sí un reguero de cadáveres. Esa mezcla de constante interrogación y también (por qué no) de didactismo que caracteriza esta "trilogía" de Im es la que lo ha convertido en un nombre que cada vez tiene mayor peso en el panorama internacional, hasta el punto de que la propia *Cahiers du Cinéma* lo considerara hace unos meses como *"la más reciente revelación del cine coreano"* (1).

Antes de convertirse en ese exhumador del pasado de su país, sin embargo, Im había rodado dos crónicas inmediatas y contemporáneas que carecen todavía de la profesionalidad y acabado formal de sus trabajos más conocidos. **Girls' Night Out** (*Chunyudleui jeonyuksiksah*, 1998) adopta la forma de cinta coral sobre la vida sexual de un grupo de jóvenes amigas. Una estructura episódica y poco amiga de rigideces narrativas que confirma una suerte de "sexo en Seúl" donde los elementos humorísticos conviven con otros más inquietantes, sobre todo en lo que se refiere al retrato de un macho coreano siempre oscilante entre la impotencia o la agresividad. El film, de todas maneras, elude el tremendismo y prefiere la ligereza a la hora de tratar un material que, ya por primera vez en la carrera del director, genera cierto revuelo. Los diálogos en que las protagonistas hablan de su intimidad sexual fueron un jarro de agua fría para el tradicional pudor y, al mismo tiempo, extrema violencia con que el cine coreano trata estos asuntos. Quizá la gran transgresión del film no fuera tanto esa franqueza y desinhibición, sino su manera espontánea de tratar lo sexual como algo cotidiano, como experiencia integradora y gratificante antes que como trauma: en una cinematografía donde es tan frecuente la violación y la crueldad contra el cuerpo femenino como expresión de la frustración masculina (véase, si no, el cine de Kim Ki-duk), la simple idea de que el coito pueda ser una saludable actividad pactada y disfrutada entre iguales se convierte en un gesto casi revolucionario. En cualquier caso, **Girls' Night Out** plantea en su escena final que la consecución del orgasmo por parte de una de las protagonistas sea también metonimia de toda una sociedad que, por fin, comienza a disfrutar de los pequeños placeres de la vida. Ya desde su ópera prima, introduce Im el sexo como factor catártico que hace crecer a sus protagonistas, liberándolos de sus miedos y bloqueos. De ahí que, al igual que sucederá al final de **La mujer del abogado**, ese último coito-epifanía sea filmado en todo su esplendor, en tiempo real, despojado de toda retórica que no sea la respetuosa y admirada contemplación del rostro gimiente y el cuerpo convulso de unas mujeres que comienzan así su camino de autosuperación.

Tears (*Nunmul*, 2000), la segunda película del director, deja patente lo que en **Girls' Night Out** no era más que intuición: la herencia que ha dejado una sociedad enferma durante demasiado tiempo es un doloroso lastre del que hay que librarse para conseguir una vida plena o, al menos, un atisbo de ella. Rodada con mínimo presupuesto y cámara digital, el proyecto surgió, según declaraciones del propio director, de su convivencia con un grupo de jóvenes inadaptados. De esa experiencia, de las historias personales de los muchachos y de las conversaciones con ellos, surgieron, al parecer, las situaciones y diálogos de gran parte del film. Probablemente sea ese punto de partida lo que confiere al film su estética a pie de calle, su imagen tosca y urgente, su verosimilitud a la hora de introducirse entre los personajes con el pulso tambaleante y sincero de una cámara en mano que registra sin prejuzgar. Como toda buena película juvenil, se contamina de la narración errática y dispersa que caracteriza la vivencia eternamente sincrónica de sus protagonistas, especialmente en un episodio digresivo que recrea una excursión a la playa con la cálida intimidad de un vídeo doméstico. Pero **Tears** termina siendo un rela-

La mujer del abogado

to mucho más canónico de lo que pudiera parecer a primera vista. Así, la historia de amor de sus dos jóvenes protagonistas se verá de nuevo ensombrecida por el bloqueo de la chica, incapaz de mantener relaciones sexuales tras haber sido violada por su padre y por culpa de la enfermiza relación que mantiene con un hombre mayor que ella, verdadero trasunto de la tiránica y represora figura paterna. No es extraño entonces que el clímax del film, por grotesco que pueda parecer, sea totalmente consecuente con el posterior cine de Im: como si se tratara de un auténtico rescate de la princesa secuestrada por el ogro malvado, el joven protagonista, cual San Jorge, derrota al dragón en que se ha convertido ese amante adulto, grosero y violento para llevarse a la muchacha en su motocicleta hacia un futuro tan tibio y acogedor como incierto. En ese plano final de los amantes recorriendo las calles de Seúl en moto resuena, cómo no, la misma mirada a la fugacidad de la experiencia juvenil que podemos encontrar en las grandes obras de Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang o Jia Zhangke, una mirada fascinada e interrogante a un tiempo. Y la idea de que esa juventud deba derrotar a un monstruo para afirmarse anticipa ya el posterior discurso de Im, discurso que articularía y verbalizaría en sus siguientes trabajos. Como él mismo explicó más tarde: *"La monstruosidad era hasta ahora un secreto que los hombres coreanos querían guardarse para ellos mismos. Queremos desvelar ese secreto para dejar de sufrir y para poder cazar a esa parte de monstruosidad que todos hemos heredado. Es la historia la que ha convertido al hombre coreano en un monstruo"* (2).

Monstruos y cadáveres son, como dijimos al principio, la clave para entender **La mujer del abogado**, una cinta ya de factura "profesional" que tuvo un notable éxito en las taquillas coreanas y un buen recorrido por festivales internacionales. No fue ajeno a este éxito la explotación de cierto morbo que despertaba el film, empezando por su propia campaña publicitaria: una foto de la protagonista, la atractiva Moon So-ri, desnuda como reclamo de una cinta que también trata el sexo con mayor explicitud de lo habitual. Y, efectivamente, el film es pródigo en escenas de cama, pero sin intenciones truculentas, efectistas ni mercantilistas: el sexo es, una vez más, el terreno de juego cotidiano donde quedan al descubierto todas las lacras de sus vulnerables protagonistas. Un abogado con notable éxito profesional y su frustrada esposa son el eje de un relato más ambicioso donde el encuadre íntimo que caracterizaba a **Girls' Night Out** o **Tears** se convierte en amplia panorámica sobre un problema generacional: el pasado histórico está (omni)presente en la narración no sólo a través de esos restos anónimos hallados en las fosas comunes, sino mediante el retrato poco complaciente de los progenitores del protagonista, seres cincelados por la culpa, el egoísmo y la irresponsabilidad. Ante semejante panorama, la protagonista no tiene más remedio que iniciar un extraño *affaire* con un vecino adolescente algo disfuncional, pero que, al fin y al cabo, parece haberse librado de los males de sus mayores a través de su voluntario autismo. En una especie de chiste privado, Im coloca a estos dos personajes en un cine donde se proyecta, precisamente, **Tears**: viendo una de las más violentas esce-

nas del film, el joven personaje de **La mujer del abogado** comienza a reírse ante la mirada atónita de la mujer. De alguna manera, parece decirnos Im, el adolescente es entusiasta cómplice de esa urgente necesidad de golpear con rabia, algo que una bienpensante ama de casa como la protagonista aún no ha sido capaz de plantearse. Por ello, el coito final con el joven será, otra vez, el punto de revelación. Aunque marcada por la trágica muerte de su hijo debido a la inconsciencia de su marido, la mujer no tiene más remedio que abrirse paso por sí sola entre todos los cadáveres (des)enterrados. El film, por otra parte, ya demuestra una singular pericia en tratar lo sombrío de su propuesta dentro de los parámetros de una ágil comedia de costumbres que, de repente, puede llevarnos por caminos insospechados: el inesperado paso de la comicidad a la tragedia en unos pocos segundos o el estallido directamente melodramático que termina siendo encauzado hacia la manera irónica, lúcida y serena de encarar el futuro con que se cierra la película, gracias a una brillante escena final donde marido y mujer parecen encontrar las respectivas sendas de las que se habían desviado.

Ese delicado balance entre seriedad e insidioso sentido del humor es el que articula de forma contundente **The President's Last Bang**, indudablemente el mejor film de Im hasta el momento y una de las grandes películas coreanas de los últimos años. Si **La mujer del abogado** es una cinta donde lo político resuena como molesto y distorsionador ruido de fondo tras la vida doméstica de unos pocos individuos, **The President's Last Bang** afronta sin reparos la política bajo la forma de un sombrío y preciso *thriller*: el dictador Park Chung-hee se convierte en actor alrededor del cual se despliega una trama conspirativa que adquiere los rasgos de farsa grotesca. O mejor, de vodevil sangriento. Más allá de la mera pulsión iconoclasta a la hora de retratar a uno de los hombres fuertes de la reciente historia coreana, puede que tal acercamiento sea más legítimo de lo que pudiera parecer: el dictador Park, al fin y al cabo, tuvo su momento de surrealista gloria internacional cuando, durante una aparición pública, sobrevivió a un atentado en el que, en cambio, murió su esposa; en un gesto sin precedentes e imposible de imaginar por ningún guionista de Hollywood, Park continuó con su discurso mientras era retirado el cadáver de su mujer. Actitudes como esa son, sin duda, las que explican que Im afirme que ese tono de farsa de su película no fue elegido por él, sino que *"fueron los propios acontecimientos los que lo impusieron"* (3). Park no tuvo tanta suerte el 26 de octubre de 1979, cuando Kim Jae-gyu, jefe del servicio secreto coreano (KCIA), lo acribilló a tiros con la intención, según él, de liberar al país de su tiranía. El film reconstruye esa noche de confusión, violencia y terror con una elegancia insólita y un hiriente sentido del humor negro: el simple hecho de contar con una estrella como Han Suk-kyu, famoso por sus papeles de héroe y galán, encarnando a un torvo miembro de esa siniestra conspiración es ya una declaración de principios. Ese carácter desmitificador de la figura del dictador –que nos es mostrado como un viejo lascivo amante de las canciones japonesas y las chicas

La mujer del abogado

jóvenes– y su tono nada reverencial hacia la reciente historia nacional quizá sean las causas de las ampollas que la cinta ha levantado en Corea del Sur. De hecho, una sentencia judicial ordenó la supresión de cuatro minutos de metraje de archivo que mostraban las protestas estudiantiles contra la dictadura de Park y su posterior funeral, quizá en un último y desesperado intento por desligar la recreación ficcional de su referente histórico (una posterior revisión de la sentencia ha permitido añadir este metraje al film).

En su concisión narrativa, su planificación coral y su rigurosa estructura, **The President's Last Bang** engarza con la mejor tradición del *thriller* político de los 70, pero en ningún momento hace gala de la confianza épica y esperanzada que aquellas películas izquierdistas ponían en el acto revolucionario. En la que es la película más negra y desencantada de toda la filmografía de Im (y, paradójicamente, la más divertida), la pretendida gesta que supone la eliminación del tirano se diluye en una paranoica representación que, por mucho que intente emular al *Julio César* shakespeariano, transforma la tragedia en una astracanada bien empapada en sangre. En esta cinta nocturna, insólita y bellísima, los secretos de Estado que se guardan tras los muros impenetrables de la residencia presidencial son escrutados por una cámara que los registra con la impertinencia de un *voyeur* y que se sabe incapaz de tomar partido por esas marionetas que se mueven llevadas por su ambición o su torpeza, o quizá por ambas cosas a la vez. Im insiste en la monstruosidad de sus personajes –*"Los hombres del gobierno son todos ellos monstruos"* (4)–, pero es también capaz de reflejar toda su miseria e ínfulas de grandeza: el asesino Kim termina convertido en una especie de visionario alucinado que recuerda a los militares satirizados por Stanley Kubrick en **¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú** (*Doctor Strangelove*, 1963), mientras que sus secuaces ven cómo sus sueños de gloria quedan defenestrados ante la futilidad de su "hazaña". De hecho, ni siquiera son conscientes de cómo ese fulgor de cambio y violencia es rápidamente asimilado por el ritmo insaciable de la historia. La perturbadora idea de que los destinos de un país dependan de vodeviles como este queda refrendada en un gesto final: una aséptica *voice over* nos narra los trágicos destinos de los participantes en la conspiración a través de una absoluta indiferencia (*"Este hombre fue condenado a muerte"*, va diciendo la voz femenina una y otra vez, como negándose a darles el honor de un nombre propio, una identidad). La duda de si Kim actuó por auténtico amor a su patria o por simple reivindicación impulsiva de su amor propio (como parece sugerir el film) queda para el espectador: ¿acaso no era Kim más que un *"don Quijote paranoico"*?, nos pregunta esa voz que sobrevuela el discurso y encapsula el hecho histórico en una representación tan fantasmagórica como inútil.

El giro de Im hacia una reflexión política frontal culmina en su siguiente película, **The Old Garden**, un ajuste de cuentas con el pasado que, en este caso, elige los mecanismos más directos del melodrama. Nos hallamos ante una cinta que reproduce paso por paso los lugares comunes y estrategias retóricas características de ese subgénero que, a falta de una catalogación mejor, podríamos denominar "cine de transición". Subgénero propio de sociedades que han experimentado un giro hacia la democracia tras un largo periodo de dictadura y de las que España, Argentina o Corea del Sur son perfectos ejemplos: en este tipo de narraciones, la evolución política del país se imbrica en una historia de amor juvenil que recorra un camino paralelo de júbilo, obstáculo y posterior sentimiento melancólico (o directamente desencanto). En la que es su película más convencional y menos arriesgada, Im respeta los límites y exigencias de este tipo de narraciones para analizar, una vez más, el impacto que el pasado reciente puede tener en la actual sociedad surcoreana. El cadáver exhumado es, en este caso, la matanza de Kwangju, llevada a cabo por orden del sucesor en el poder de Park Chung-hee, Chun Doo-hwan. Secuela cronológica, pues, de **The President's Last Bang**, **The Old Garden** se decanta por el sentimentalismo y la empatía franca con sus personajes en vez de la

ironía y el distanciamiento. El melodrama sirve como motor narrativo de un relato que –al igual que hacía el ya clásico film de Lee Chang-dong **Peppermint Candy** (*Bakha satang*, 2000)– avanza hacia atrás para cargar de sentido el presente. El viaje sentimental que un activista recién liberado de la cárcel realiza a los lugares de su amor juvenil y su antiguo activismo político adopta la paleta de colores propia de la melancolía y se amolda a todas las exigencias del género: amantes condenados a separarse, hijos no conocidos, reencuentros con amigos ya gastados por el tiempo... La reflexión política queda así ahogada por el sentimiento de pérdida de una vida alternativa que se "pudo haber tenido", pero que el devenir histórico impidió tener: los *flash-backs* de esa vida deseada terminan teniendo tanta entidad como los realmente vividos. Sin embargo, si algo redime a **The Old Garden** es su negación a enfrascarse en una mórbida nostalgia o su renuncia a lanzar esos fúnebres discursos sobre la falta de valores de una sociedad actual que ha olvidado las gestas de los antiguos activistas democráticos (rasgos tan propios, por cierto, del cine "de transición" español). En su escena final, el protagonista conoce por fin a su hija, una adolescente de la generación del iPod que nada sabía de él (por extensión: nada sabía del reciente pasado de su país). Lejos de censurarla, Im la presenta con el mismo respeto y admiración con que Hou Hsiao-hsien retrata a Shu Qi en **Millenium Mambo** (*Quianxi manbo*, 2001): el encuentro generacional, en lugar de convertirse en el tradicional ritual de mutuos reproches, se salda con una sutil ceremonia de mutua comprensión que, una vez más, deja a los personajes de Im ante un trayecto de futuro para reconciliarse con el mundo y con ellos mismos, conscientes por fin de que, como afirma uno de los personajes del film, *"la vida es larga, pero la historia es aún más larga"*. Trayecto que, imaginamos, desearía Im que se ampliara a toda la sociedad coreana.

NOTAS

1. "Im Sang-soo dans le texte", declaraciones recogidas por Antoine Thirion, en *Cahiers du Cinéma*, nº 616, octubre 2006, pág. 66.

2. Ibídem.

3. Ibídem.

4. Ibídem.

The Old Garden

Bong Joon-ho
Épica de lo minúsculo

Jordi Costa

Bong Joon-hok hamaika urte zituenean txakur bat aurkitu zuen hilda bere apartamentuko ate aurrean. Oroitzapen hori oinarritzat hartuta egin zuen bere lehenengo pelikula, ***Barking Dogs Never Bite / Dogs of Flanders*** *(2000), erabateko aldaketa prozesuan zegoen herrialde bati buruzko komedia beltza: behe-beheko klaseek kontsumitutako txakurretik Korea berrian maskota kategoriara goratutako animaliara.* ***Memories of Murder*** *(2003) lanean, errealizadoreak diktadura aldiari egiten dio errepaso, serieko hiltzaile bat atxilotzea xedetzat duen polizi ikerlan batetik abiatuta. Beretako gertaera zirkunstantziek moldatutako antilleroi baten zerbitzura jarria.* ***The Host*** *(2006) bere hirugarren film luzearekin, Bongek kendu egin dio* ***Pulgasari*** *(1985) filmari historian izan den monster movie korear famatuenaren titulua. Bertako munstroa, ikuskizun zinema purua, ikaragarri gustatu zaio munduko osoko publikoari.*

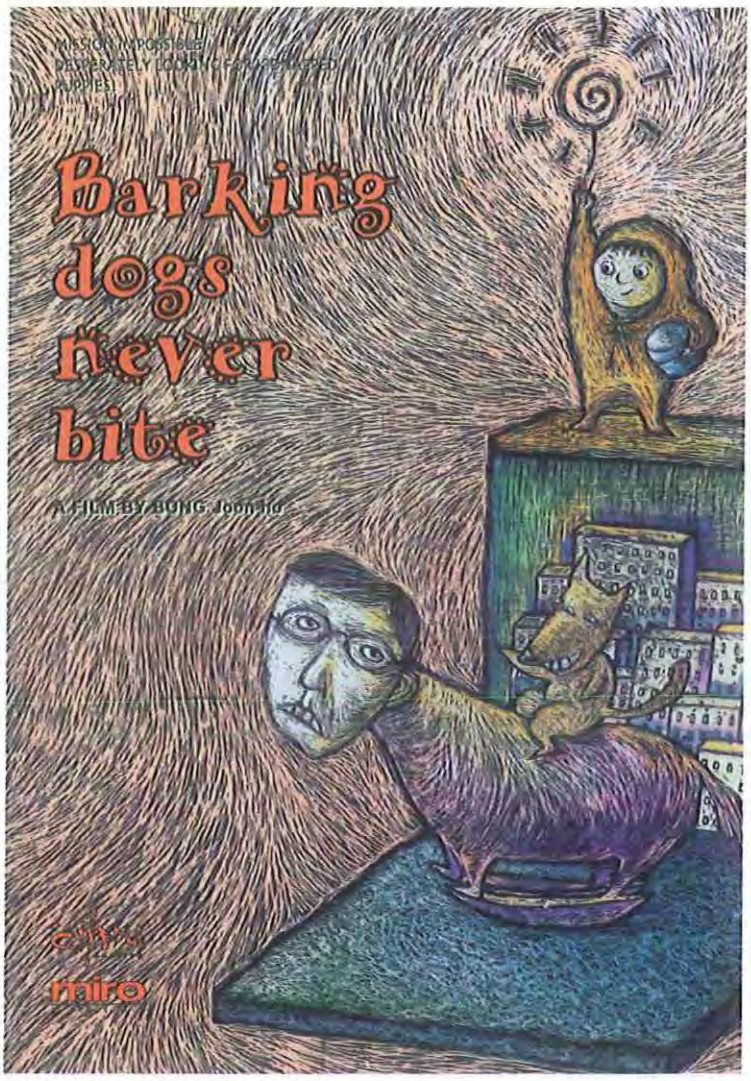
1

En una escena de **Memories of Murder: Crónica de un asesino en serie** (*Salinui chueok*, 2003), los dos policías rurales que protagonizan la película detienen un interrogatorio para mirar por televisión, en compañía de su acusado, un episodio de la serie **Soo Sa Ban Jang**. Las piernas de los tres no pueden evitar moverse al ritmo que marca la pegadiza sintonía. Como casi todo en el cine de Bong Joon-ho, esa escena funciona (y muy bien) a muchos niveles, pero, a la vez, proporciona una inesperada vía de acceso a la peculiar poética de un cineasta que ha logrado atrapar la identidad coreana (del Sur) en los códigos universales del cine-espectáculo post-spielbergiano. El guiño pop satisface el apetito nostálgico del espectador local y sintetiza lo que podríamos llamar (con un grandísimo mar-

gen de imprecisión) el "factor **Cuéntame**" de una película ambientada en la Corea del Sur previa a la reforma democrática. Pero, al mismo tiempo, ese momento-paréntesis ofrece el encuadre preciso donde Bong Joon-ho aísla la esencia de su discurso cinematográfico: como en *Las Meninas*, aquí el toque de distinción es una cuestión de encuadre. En este caso, un encuadre que relaciona al insignificante hombre común con esas mitologías de ficción que siempre funcionan como ventana abierta a una (i)realidad inalcanzable. El choque entre la cotidianidad y los códigos de la ficción articula una carrera de apariencia heterogénea que, bajo su engañosa alternancia de géneros, elabora un coherente discurso alrededor de la imperfecta grandeza del hombre sin atributos.

2

Cuando Bong Joon-ho tenía once años de edad, descubrió un perro muerto frente a la puerta de su apartamento familiar. Ese cuerpo inmóvil sería la primera piedra sobre la que, años más tarde, comenzaría a edificar su discurso creativo. En **Barking Dogs Never Bite / Dogs of Flanders** (*Flandersui gae*, 2000), su primer largometraje, los perros no son un *macguffin*, sino la pertinente metonimia de un país en proceso de transformación: del perro consumido como plato de propiedades afrodisíacas por las clases humildes de la vieja Corea al perro elevado a mascota (e indicador de estatus social) de la Corea emergente. **Barking Dogs Never Bite / Dogs of Flanders** es una comedia negra, pero, en el mismo instante de escribir esta frase, el crítico cae en la cuenta de la inutilidad de adscribir etiquetas genéricas al cine de Bong Joon-ho, aunque el cine de Bong Joon-ho juegue explícitamente con las etiquetas genéricas en los títulos posteriores a esa ópera prima que, sí, es su película más inclasificable. Mucho se ha hablado de la combinatoria de tonos en el cine del coreano, pero Bong Joon-ho no es un remezclador de mitologías preexistentes a lo Quentin Tarantino. Bong Joon-ho es otra cosa: un creador más cercano, si acaso, al Spielberg adulto, maestro en técnicas de seducción/espectáculo pero con férrea vocación autoral. Bong Joon-ho sabe que nuestras vidas están intoxicadas de ficción, pero también es plenamente consciente de que nuestras vidas no pueden adscribirse a un género: no tenemos existencias plenamente dramáticas, o heroicas, o trágicas, o cómicas... Las vidas de sus personajes son, como las de todos nosotros, una complicada combinación de lo sublime y lo ridículo, de lo conmovedor y lo vergonzoso. Bong Joon-ho, en definitiva, no mezcla géneros, sino que intenta incorporar la vida (con su contradictoria carga tonal) a unas ficciones que ya no pueden seguir manteniendo su ortodoxia genérica, precisamente porque les han inyectado vida real dentro. Volvamos, pues, a esa frase que ha quedado tan atrás para customizarla con propiedad: **Barking Dogs Never Bite / Dogs of Flanders** es una película donde la vida se acaba pareciendo a una comedia negra, entre otras cosas. Esas otras cosas podrían ser: un fresco social de una sociedad que crece entre la corrupción y la pervivencia de un pasado que se recicla en leyenda urbana, una comedia romántica sobre el desencuentro de dos soledades que no tendrán más remedio que perpetuar su respectivo aislamiento, un vodevil sórdido con perros muertos... El protagonista de **Barking Dogs Never Bite / Dogs of Flanders** es un profesor desempleado que espera reunir el dinero suficiente para un soborno que le garantizará una plaza fija. Su esposa está embarazada y le esclaviza con sus antojos y la imposición de tareas domésticas. Los ladridos de un perro en el complejo de viviendas donde reside roen sus nervios hasta el punto de optar por poner un fin expeditivo al problema. Su particular descenso a los infiernos le pondrá en contacto con una posibilidad de condena y otra de redención. La condena está en la realidad subyacente que el personaje descubre en los subte-

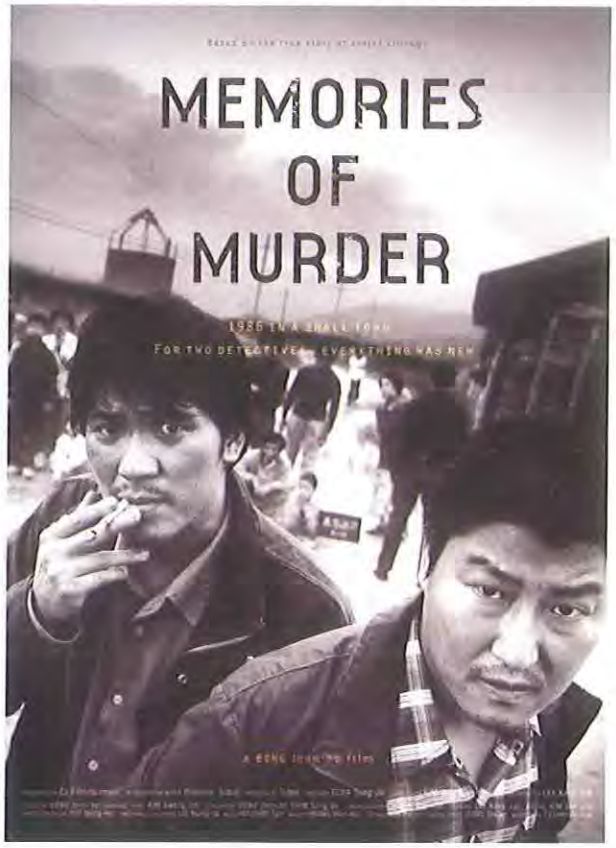


rráneos del edificio: un mundo habitado por un conserje que come perros y un sintecho que... también. La redención está en la mirada de la joven oficinista que, alarmada por la oleada de desapariciones de cánidos, ve (aunque no identifica) al antihéroe en pleno acto canicida. Pero no habrá, finalmente, ni cielo ni infierno para los personajes de Bong Joon-ho: sólo limbo, ese paréntesis terreno que se escribe en la letra minúscula del tedio cotidiano y que, quizás, sea lo único que tengamos a nuestro alcance. Mientras dure. **Barking Dogs Never Bite / Dogs of Flanders** contiene algunos pecados comunes a casi toda ópera prima posterior a la influencia global del *indie* norteamericano: una formulación visual un tanto exhibicionista, con cierto espíritu de catálogo de posibilidades, y un marcado gusto por el humor excéntrico intoxicado de cierta arbitrariedad. En la indefinición conceptual y estilística que se deriva de todo ello, unida a esa mirada que quiere ser cómplice con el espectador y distanciada con respecto a los personajes, hay que buscar el talón de Aquiles de este debut que anunciaba, con todo, a un cineasta de raza. Si bien un tanto disonantes en el conjunto de la carrera de Bong Joon-ho, destacan en la película dos momentos que se sitúan en una órbita anti-realista limítrofe con la libertad expresiva del *anime* (lenguaje que también podría estar entre el repertorio de influencias del más desaforado Park Chan-wook): el uso de multitudes imaginarias jaleando a la (anti)heroína en la escena de la azotea y el posterior número de *slapstick* sórdido, con el *homeless* intentando ensartar al cachorro con el espetón.

3

En un país tan apegado al blanco y negro moral como el nuestro, una apuesta como la efectuada por Bong Joon-ho en **Memories of Murder: Crónica de un asesino en serie** podría provocar auténticos cortocircuitos: su (anti)héroe es, en este caso, un policía de la dictadura, entre cuyos métodos cotidianos figuran la tortura y la falsificación de pruebas. El cineasta no lo convierte en un fascista, ni en un equivalente coreano de esos polis franquistas encabronados que pueblan tanto nuestros *thrillers* como nuestras películas sobre la historia reciente. El detective Park Doo-man no es un fascista, sino el producto de un entorno socio-político fascista: un infeliz maleado por la historia, que, en su deformada visión del mundo, intenta, a su modo, hacer el bien. **Memories of Murder: Crónica de un asesino en serie** no es un *thriller* sobre asesinos en serie: es la historia de un tipo al que, en el culo del mundo, le cae encima la narrativa del *thriller* sobre asesinos en serie e intenta lidiar con ella lo mejor que puede, con sus inevitables porcentajes de torpeza, confusión,

Memories of Murder: Crónica de un asesino en serie



posibilismo y carencia de recursos. Basada en un caso real, filtrado a través de una obra de teatro de Kim Kwang-rim, **Memories of Murder: Crónica de un asesino en serie** narra los viajes interiores (en direcciones opuestas) del degradado y pueblerino Park Doo-man y del civilizado, cultivado y prudente detective de Seúl Seo Tae-yoon, enviado desde la capital para ayudar en un caso de perfiles inéditos en la historia criminal coreana: Doo-man alcanza la redención en el mismo instante en que Tae-yoon acaba de cruzar esa línea de sombra que, quizás, le ha permitido comprender en algo a su embrutecido colega. La película revela a Bong Joon-ho como respetable representante de lo que podríamos llamar el "cineasta de laboratorio": cachorro cinéfago formado en escuela de cine e incapacitado para la narra-

Memories of Murder: Crónica de un asesino en serie

ción inocente. Todo en **Memories of Murder: Crónica de un asesino en serie** transpira control (del material y, muy especialmente, del tono) y concienzudo conocimiento de la tradición cinematográfica. Una de las escenas iniciales aporta la perfecta clave para entender la película: el largo plano secuencia en el escenario del crimen, en el que la presencia de unos niños y el paso de un tractor puntúan una coreografía del caos que logra enmascarar su trazado matemático impostando la ilusión de fluidez de la vida misma, siempre sujeta a la entropía. Hubo algunos críticos que invocaron desconcertantes referentes –como **Loca academia de policía** (*Police Academy*; Hugh Wilson, 1984) o la comedia española desarrollista– para situar las incursiones de la película en registros afines al humor: los elementos de comedia de **Memories of Murder: Crónica de un asesino en serie** forman parte hasta tal punto del tejido vocacionalmente hiperrealista de la película que esas alusiones se antojan completamente fuera de lugar. En la película no hay construcción del gag, sino vida, con su indisociable trenzado de dolor y ridículo, de oscuridad y alivio. A Bong Joon-ho se le escapan, quizás sin pretenderlo, ecos cinéfilos que parecen remitir ocasionalmente al formalismo del *giallo* –los asesinatos bajo la lluvia, la canción radiada, el guiño hitchcockiano/argentiano de la escena de la cantera...–, pero el motor de la película no es referencial: de hecho, su (anti)héroe experimenta el desamparo de la inoperancia referencial frente a una situación que le sobrepasa. Y Bong Joon-ho, que sabe orquestar con todo ello un gran espectáculo para todo tipo de público, logra que entendamos la pequeñez de ese triste Park Doo-man en relación a esa historia que le ha hecho como es (innoble) y a esas historias (televisivas, cinematográficas) que le muestran lo que nunca será. La poderosa escena final (que cierra en círculo el relato) admite una lectura interesante: Park Doo-man quizás no había reparado en el asesino porque era demasiado normal. Demasiado real. Como él. Como todos los que viven bajo un orden perverso que los ha modelado y les ha convertido en posibles (e invisibles) culpables.

4

La documentada cinefilia del dictador de Corea del Norte Kim Jong-il le hace seguir con atención la eclosión cinematográfica de sus vecinos del sur. Se cuenta que reclamó una copia de **Joint Security Area** (*Gongdong gyeongbi guyeok JSA*, 2000), la película-revelación de Park Chan-Wook, para un visionado privado que podría haber inspirado un cinefórum de altísimo nivel sobre las ideas de reconciliación que manejaba la cinta. Sería interesante conocer las reacciones del dictador ante el tercer largometraje de otro destacado representante de la emergente cinematografía del Sur. **The Host** (*Gwoemul*, 2006), de Bong Joon-ho, arrebata a **Pulgasari** (1985), de Shin Sang-ok, el título de *monster movie* coreana más famosa de la historia. **Pulgasari**, metáfora anticapitalista modelada a imagen y semejanza de una película de Godzilla, fue uno de los siete largometra-

jes que Shin Sang-ok, director de Corea del Sur, realizó a instancias de Kim Jong-il después de que este le secuestrase a mediados de los 70 junto a su ex esposa, la actriz Choi Eun-hee, de la que acababa de divorciarse. Excéntrica nota en la historia del secreto cine de Corea del Norte, **Pulgasari** no fue el único ejemplo de *kaiju eiga* coreano –valga usar el inapropiado término japonés– previo al reciente trabajo de Bong Joon-ho: en 1967, **Taekoesu Yonggary**, de Kim Ki-duk –no confundir con el homónimo director de **La isla** (*Seom*, 2000)–, inauguró el género, sin lograr que se consolidase como poderosa mitología popular del rango de sus superiores (en forma y energía) homólogos japoneses. En **The Host** Bong Joon-ho no engaña al público, ni intenta redimir/intelectualizar su referente: está haciendo puro cine espectáculo (aunque ni inocente, ni ingenuo), una película de monstruos que cumple (y de manera apoteósica) con todas las epidérmicas exigencias del género, pero, por supuesto, hay algo más. Sus personajes –de nuevo, una galería de perdedores, un mosaico de la insignificancia social– aparecen por primera vez engullidos completamente por los códigos de la ficción, instalados en lo improbable, pero con su anti-épica cotidianidad incorporada. Bong Joon-ho rompe constantemente con las inercias narrativas que el género ha fosilizado en nuestro subconsciente: tras un climático prólogo, la criatura hace rotundo acto de presencia en el primer tramo de la película, revelando todo su hipnótico esplendor en una jugada narrativa que pone en riesgo la capacidad del cineasta para seguir asombrando al espectador el resto del metraje. También hay rupturas marcadas por esa mirada hiperrealista del cineasta, que, en una escena, por poner un único ejemplo, interrumpe la acción para que los mafiosos que han ayudado a los protagonistas les sumen la cuenta de los servicios prestados. En otra liga ideológica que **Pulgasari**, **The Host** también admite lectura política: el monstruo es aquí el Poder (en abstracto), que convierte a la familia protagonista en una insignificancia que, a pesar de su desventaja existencial, será capaz de reconstruirse como entidad heroica para sobrevivir. El cineasta, que confiesa haber inspirado las escenas de la incursión del monstruo en lugares públicos en la imaginería de los sanfermines, usa un recurso que convierte la forma en mensaje: una ralentización que otorga a las acciones el empaque épico de la portada de una revista *pulp*. O de una pintura renacentista. Porque la mirada de Bong Joon-ho se detiene en lo minúsculo para descubrir lo perdurable.

The Host

Locura, terror y muerte
El cine de Kim Jee-woon

Beatriz Martínez

Orain arte egin izan dituen pelikuletan aldatzen eta gero eta joera estetikoagoa erakusten aritu izan den zuzendaria da. Bere pertsonaiak, ia gehienetan haiek sortutako fantasmei aurre egiten ari zaien izaki ausartak, espazio itxi eta itogarrietan kokatu ohi ditu. Kim Jee-woonek lau pelikula eta film ertaina bat besterik ez ditu egin orain arte, baina berezko estiloa duela nabari zaio, hala ere. Bere **The Quiet Family** *(1998) filmak ezin izan zituen asmo handiagoa erakusten zuten lanak gainditu Takashi Miikerenak adibidez, baina* **The Foul King** *(2000) filmean jadanik bere nortasun berezia nabaritzen hasi zitzaion, kasu honetan komikotasunagatik nabarmendu zen kontakizunean.* **Memories** *(2002) mediometrajearen ondoren,* **Tale of Two Sisters** *(2003) filmarekin erotasuna, oinazea eta heriotza jorratu zituen. A* **Bittersweet Life** *(2005) bere azkeneko filmean ekintzazko eta indarkeriazko zinema eta maisu handiek berezko duten birtuosismo bisuala elkartu ditu.*

1. Las claves de un estilo

Con tan sólo cuatro películas y un mediometraje, poco a poco el director Kim Jee-woon ha ido configurando un universo creativo que todavía se encuentra en proceso de expansión, a través de una inteligente búsqueda de motivos estéticos y narrativos que otorgan a su filmografía un enriquecedor flujo de variedad temática que no se encuentra de ninguna forma reñida con la articulación de un discurso propio en el que late una serie de constantes que han permitido que su cine se encuentre ya dotado de una poderosa personalidad. Ya sea a través de la comedia macabra, de la crítica social, del terror más puro o del *thriller* de aliento *noir*, lo cierto es que el director se mueve con la misma soltura en cada uno de estos terrenos, adaptándose a sus códigos, jugando con sus convenciones y extra-

yendo de ellos toda una gama de sugerentes posibilidades que permiten que sus filmes se conviertan en auténticas piezas de orfebrería genérica.

De todas formas, el estilo de Kim Jee-woon ha ido puliéndose a medida que el director desarrollaba su trayectoria, a medida que sus cualidades artísticas iniciales se iban depurando a través de un paulatino perfeccionamiento de la técnica cinematográfica y se iban adaptando a las necesidades concretas de cada una de las historias. Así, en **The Quiet Family** (*Choyonghan kajok*, 1998) no consigue que su ingenioso libreto quede plasmado de manera lo suficientemente brillante a través de unas imágenes todavía algo rudas e imprecisas, demasiado mecánicas como para transmitir el tono de locura obsesiva y las dosis de absurdo que hubieran sido necesarias. Quizás esta apreciación se deba a que tengamos en mente como referente directo la exuberante adaptación musical perpetrada por Takashi Miike en **La felicidad de los Katakuris** (*Katakuri-ke no kôfuku*, 2001), donde el director nipón llevó un paso más allá la versión original de Kim Jee-woon para convertir el film en un delicioso híbrido surrealista y *kitsch*.

En su siguiente trabajo, **The Foul King** (*Banchikwang*, 2000), el director se mostrará más cómodo en la utilización de los mecanismos generadores de comicidad, continuando en el proceso de desarrollo de los recursos técnicos y en el aprendizaje de nuevas formas de expresión y sensibilidad a través de la cámara. Los tics formales (movimientos y posiciones de cámara recurrentes, querencia por el uso de picados y contrapicados, angulaciones y retorcimientos de la imagen, *jump-cut*, elipsis narrativas...) comenzarán a ser perceptibles, de manera que ya podemos hablar en esencia de la configuración de un estilo en estado embrionario, que tomará un nuevo impulso al adaptarse a los moldes del cine de terror en el fragmento **Memories** y que alcanzará ya toda su plenitud en sus dos trabajos posteriores, **Dos hermanas** (*Janghwa, Hongryeon*, 2003) y **A Bittersweet Life** (*Dalkomhan inseng*, 2005). Ambos filmes suponen la consumación de su talento visual y plástico, poniendo de manifiesto su gusto por atmósferas densas, de una estilización de aliento casi manierista a través del diseño de espacios recargados y opacos que proporcionan una sensación de asfixia e incomodidad permanente (la casa en **Dos hermanas** se encuentra marcada por la presencia dominante de las paredes, todas empapeladas con motivos ampulosos y colores saturados, y el hotel en **A Bittersweet Life** se compone de un *look* futurista de ambiente impersonal trazado a través de líneas y formas geométricas).

Además, el director comienza a hacer uso de un vigoroso poderío escénico intentando sacar el máximo partido a las posibilidades de la imagen cinematográfica. En este sentido Kim Jee-woon se ha ido

The Quiet Family

convirtiendo en un esteta, en un fabricante de ficciones cada vez más tendente a la hipérbole estilística, como también le ha ocurrido a su compatriota Park Chan-wook, aunque sin llegar por el momento a alcanzar las cuotas de alambicamiento retórico de este último. De todas formas, lo que sí es cierto es que ambos directores comparten una cierta postura generacional de raigambre postmoderna a la hora de enfrentarse al acto cinematográfico. Las similitudes estéticas entre filmes como **Oldboy** (*Oldboy*, 2003) y **Sympathy for Lady Vengeance** (*Chinjeolhan geumjassi*, 2005) con **A Bittersweet Life** son evidentes, así como la voluntad expresa de establecer a través de ellas experimentos de hibridación genérica. La base fundamental sobre la que se asientan los tres filmes es el *thriller* negro clásico, pero este se reformula a través de una serie de transposiciones de discursos que mezclan el cine de acción y violencia de última generación junto con referencias evidentes al *polar* francés, salpicado por unas cuantas viñetas de filiación *manga*, teñido por un aliento dramático y un hálito de romanticismo de carácter casi épico (en ocasiones hasta teatral) y acompañado de solemnes valses o incluso de música con ritmos aflamencados. Además, Kim Jee-woon juega a ser un virtuoso en la puesta en escena como si de un Brian De

Palma oriental se tratara. La referencia no es caprichosa si nos fijamos en la cantidad de planos secuencia y *travellings* de seguimiento que aparecen en cada uno de los filmes y sobre todo si nos detenemos a analizar el segmento final de **A Bittersweet Life**, un claro homenaje al visceral y adrenalítico estallido de furia con el que culmina **El precio del poder** (*Scarface,* 1983).

2. Procesos catárticos

La percepción que podamos tener de la realidad puede verse alterada a través de cualquier hecho de naturaleza imprevista. Nuestros miedos, nuestras inseguridades más profundas se encuentran en estado latente, agazapadas para aflorar en cualquier momento y apoderarse de nuestro ser. ¿Qué nos hace ser normales, qué nos separa de la locura? En esta fina línea de discernimiento se sitúa todo el cine de Kim Jee-woon.

"Puedes hacer cien cosas bien pero un solo error puede arruinarlo todo". Eso le dice el jefe mafioso Kang (Kim Yeong-cheol) a su subordinado Sun-woo (Lee Byung-hun) en **A Bittersweet Life**. Hay instantes en los que todo cambia y la vida ya no vuelve a ser la misma. *"¿Cómo he llegado hasta este punto?"*, se pregunta Sun-woo cuando se da cuenta de que ha llegado al tramo final en su camino de venganza y autodestrucción.

El dolor, la soledad, el desarraigo y la necesidad afectiva constituyen la base del tejido emocional de los personajes que pueblan la mayoría de los filmes de Kim Jee-woon. Unos personajes que se convierten en resortes dentro de las narraciones, pues son ellos los auténticos ejes motores de la acción. Su proceso por la pantalla es precisamente su camino hacia la catarsis, su necesidad de liberarse de las ataduras una vez que han llegado al límite de sus posibilidades para rebasar la barrera de lo social, lo políticamente correcto o admitido. Al margen de toda convención, es entonces cuando los personajes cobran entidad por sí mismos, encontrándose liberados de toda atadura y dando rienda suelta a su verdadera razón de ser. Así le ocurre a Dae-ho (Song Kang-ho) en **The Foul King**, cuando escapa de su vida anodina y se refugia en el mundo de la lucha libre, donde se siente una persona diferente, poderosa y respetada. Para algunos es un loco y un tonto, un payaso con máscara que encadena un ridículo tras otro, pero lo importante es que, al margen de todo eso, por fin ha conseguido creer en sí mismo derribando esa barrera de incomprensión que se alzaba frente a él y le impedía poder expresarse libremente. Sin embargo, no todos los procesos catárticos conducen a los personajes a una descarga de energía positiva. La venganza es otra de las opciones argumentales que utiliza Kim Jee-woon para exponer este quiebro que se produce en la personalidad de los seres que habitan sus ficciones. Venganza sentimental a través de un arrebato de celos en el fragmento **Memories** dentro del film colectivo **Three** (*Saan gaang*, 2002), venganza por ser víctima de una traición en **A Bittersweet Life**... Venganzas, todas ellas, que se llevan al límite de las consecuencias y que no son más que el reflejo de una serie de torturas internas que conducen a los personajes a rebelarse contra sí mismos y contra aquellos que les rodean, apartando a un lado la razón y dando rienda suelta a sus instintos más primarios.

Por último, la catarsis puede ser producto de un trauma, de un estado represivo que ha permitido que se traspase la frontera de la cordura, como ocurre en **Dos hermanas**, y que conduce a abrir la puerta a todos los demonios y los fantasmas que habitan el lado más oscuro y perverso de los personajes.

Sea de una forma u otra, Kim Jee-woon se adentra en la disfuncionalidad del ser humano a través de diver-

Dos hermanas

sos mecanismos que permiten que el espectador se enfrente a un abismo de locura, dolor y muerte.

3. La niña encerrada dentro del armario

Al igual que existe una fina línea que nos separa de la locura, también hay otra imperceptible que nos separa del horror, y en el cine de Kim Jee-woon ambos trazos se superponen, pues se encuentran íntimamente ligados en un mismo engranaje propulsor generador de conflictos dramáticos. Para el director, el terror no se encuentra aislado de la naturaleza del hombre ni es algo ajeno a él, sino que forma parte de su propia esencia. No existen más fantasmas que los que nosotros mismos creamos, ni más elementos sobrenaturales que no provengan de nuestro propio sentimiento de culpa. Por eso, la utilización de espectros en **Memories** y en **Dos hermanas** no es más que la materialización de los terrores íntimos que albergan los personajes. En ambos casos podría decirse que se trata de dos aproximaciones al *goedam* (historia de fantasmas); sin embargo, la presencia de los espíritus no tarda en convertirse en un elemento subsidiario, una vistosa maniobra de distracción, pues la verdadera sustancia basal sobre la que se asientan los dos relatos adquiere otro tono de carácter más psicológico y metafísico.

"¿Sabes lo que es realmente terrorífico? Querer olvidar algo. Borrarlo completamente de tu cabeza y no poder hacerlo. Te irás, ya lo verás, y tus recuerdos te seguirán como fantasmas a todas partes".

Dos hermanas

Hay presencias que siempre nos acompañan allá donde vamos. En **Dos hermanas** el pasado y los recuerdos se encuentran latentes en todo momento como una sombra que se extiende y persigue a los protagonistas, atrapándolos en una red de la que no pueden escapar, encerrándolos en el armario de sus propias miserias.

Hay algo enfermizo en el ambiente de la mayor parte de las películas de Kim Jee-woon, un elemento malsano que quizás se deba a que el espectador es consciente de que los personajes se encuentran sometidos a un destino sin salida. Se trata de relatos cerrados en sí mismos, en los que no hay posibilidad alguna de modificar ninguna de sus partes porque ya están predeterminadas sus funciones argumentales desde el inicio. Por eso la tensión y ese toque de sufrimiento contenido que respiran muchos de sus filmes. En **Dos hermanas** la estructura se encuentra condicionada al paulatino desvelamiento de las claves diseminadas por el tejido narrativo que ayudan a conducir al espectador hacia el clímax final, configurado a modo de revelación o epifanía en el que se clarifican las "trampas" sobre las que se ha construido el relato. La fragmentación del mismo (al igual que ocurre en **Memories**) se debe a que Kim Jee-woon intenta trabajar en diferentes planos de la realidad a través de la distorsión de la mente. Esta disociación entre lo imaginado y verdaderamente vivido provoca un interesante choque de visiones a medio camino entre la pesadilla y la cotidianidad enrarecida. Es el mismo choque que se produce en **The Quiet Family** a partir del momento en el que la familia asume la normalidad del hecho de enterrar los cadáveres de cada uno de los huéspedes que van muriendo en su pensión, o el que se da en **The Foul King** en el instante en el que el protagonista se imagina como un gran luchador batiendo y derrotando a sus contrincantes en el ring mientras en su trabajo es objeto de las burlas de sus compañeros. Quizás, la vida rutinaria puede llegar a convertirse también en una auténtica pesadilla.

El protagonista de **A Bittersweet Life** mira a través del cristal su reflejo oscuro con la ciudad al fondo y se pregunta si es feliz. La soledad también es una tortura.

4. Los sueños de un samurai

"Una noche de invierno el discípulo se despertó llorando. Su maestro le preguntó:

– ¿Has tenido una pesadilla?
– No.
– ¿Has tenido un sueño triste?
– No, he tenido un sueño dulce–, dijo el discípulo.
– Entonces..., ¿por qué lloras tan amargamente?
– Porque ese sueño nunca podrá hacerse realidad".

Es **A Bittersweet Life** una película que aúna imágenes antitéticas ya desde el mismo oxímoron de su título: una vida amarga y dulce. Así, todo el film se construye a través del enfrentamiento entre contrarios, entre resignación y lucha, poesía y violencia.

Sun-woo (Lee Byung-hun) es heredero directo del personaje interpretado por Alain Delon en la película de Jean-Pierre Melville **El silencio de un hombre** (*Le samouraï,* 1967). Solitario, meticuloso, eficaz en su trabajo, elegante, *cool,* caracterizado por la posesión de un código ético inquebrantable y una dureza expresiva que le impide realizar cualquier muestra pública de sentimientos que puedan ser interpretados

A Bittersweet Life

como síntomas de flaqueza que lo desacrediten de cara a sus enemigos.

Sin embargo, un instante de pureza, de suma felicidad mientras escucha en una grabación tocar a la joven novia de su jefe, será suficiente pecado como para conducirlo a la ruina y alterar la relación que hasta ese momento había mantenido con él. Gracias a ese único momento, Sun-woo será capaz de dar sentido a su vida, y por eso será capaz de sacrificar todo aquello por lo que había luchado y creía importante.

Los personajes de Kim Jee-woon son valientes. Lo es el intrépido aprendiz de luchador en **The Foul King**, las niñas de **Dos hermanas** al enfrentarse al poder despótico de su madrastra, lo es Sun-woo, capaz de soportar todos los golpes inimaginables con tal de actuar de acuerdo con sus principios. Cada uno de ellos también sacrifica algo por el camino. Su rebelión los deja indefensos. Algunos pierden la dignidad, otros la cordura y otros la vida.

"– Maestro, ¿se mueven las hojas o el viento?
– Se mueve tu mente y tu corazón".

En **A Bittersweet Life** el maestro pone a prueba la lealtad de su mejor discípulo, y este cae en la trampa. En realidad, las relaciones paterno-filiales son otra de las constantes más recurrentes dentro del modo en el que se establecen vínculos entre los personajes de las películas de Kim Jee-woon. "La familia" es el núcleo fundamental alrededor del cual se agrupan estos personajes. La familia en sentido estricto de **The Quiet Family** y **Dos hermanas**, el microcosmos de compañerismo a modo de hermandad que se genera en el gimnasio de **The Foul King** y el núcleo mafioso de **A Bittersweet Life**. Entornos de máxima cercanía y proximidad que condicionan determinantemente el comportamiento y el destino de nuestros héroes. Sin embargo, resulta curioso observar cómo son estos espacios, en los que aparentemente los personajes deberían sentirse cómodos, los que terminan volviéndose en su contra. En **Memories** el fantasma de la protagonista debe regresar a su domicilio conyugal para certificar que fue asesinada por su propio marido.

El cine de Kim Jee-woon parece decirnos que el hombre ya no está a salvo en ningún sitio, ni siquiera rodeado de sus seres queridos, un discurso que directores como Bong Joon-ho han extrapolado al ámbito social y político para construir metáforas en torno al declive moral de las sociedades modernas, u otros como Lee Chang-dong o Hong Sang-soo centrándose en el terreno de las relaciones humanas.

El cine coreano es un espejo de su tiempo. Así, sus autores nos muestran un mundo en crisis, inseguro, reflejo sin duda de la desorientación contemporánea y de la ausencia de valores sólidos. Por eso, quizás, deberíamos hacer como Sun-woo, aferrarnos a un recuerdo bonito para sobrepasar los malos momentos e intentar sobrellevar el sabor agridulce de la vida.

La ciudad es para mí

Las crónicas urbanas de Ryoo Seung-wan

Ángel Sala

Koreako superprodukzioak herrialdearen barruan eta kanpoan sendotzen joan diren bitartean, eta autore batzuek nazioarteko kritika eta mundu osoko art house *zaleak erakarri dituzten bitartean, zinemagile batzuk, horien artean Ryoo Seung-wan, inoren lurraldean geratu dira, nabarmentzea zaila izan ohi den eremuan. Dena den,* **Die Bad** *(2000) zuzendu zuenetik,* thriller *generoaren bideak zeharkatzen dituen erretratu ilun eta errukigabetik, orain arte, Ryook agerian utzi du hiri modernoa erretratatzeko duen gaitasuna, bere obra guztia zehazten duen erreferentziazko gai nagusia. Bere filmografiak –***No Blood No Tears** *(2002),* **Arahan** *(2004),* **Crying Fist** *(2005) eta* **The City of Violence** *(2006)– gaur egungo gizarte horren panoramika eskaintzen digu, askotan, biztanleak berak suntsitzen dituen hiri giro horretan bizi den gizartearena.*

El *big bang* experimentado por el cine coreano tanto en su propio mercado como en el internacional parece estar deteniendo su meteórica expansión. El origen de este fenómeno se puede situar en la fecha de estreno de **The Gingko Bed** (*Eunhaengnamoo chimdae*; Kang Je-gyu, 1996), un film fantástico de enorme éxito local que también llamó la atención en el exterior (1), aunque fue el fenómeno producido por **Shiri** (*Swiri*; Kang Je-gyu, 1999) el que llevó a la cinematografía coreana al despegue definitivo. **Shiri** definió de manera canónica el llamado *block-buster* a la coreana, un producto identificable por su impecable acabado, su narrativa inteligible para el público occidental pero con sus inevitables toques de exotismo, el excelente nivel de sus actores y la utilización de referencias visuales y temáticas del cine de Hollywood o europeo de éxito adaptadas a obsesiones propias de la realidad coreana como el fenómeno de la división del país. Al mismo tiempo que este tipo de superproducciones exportables se consolidaban, una serie de autores imponían textos cinematográficos más personales, que seducían a la crítica internacional y a los públicos adictos al *art house* en medio mundo. En este sentido es Kim Ki-duk con **La isla** (*Seom*, 2000) (2) quien instala el ejemplo a seguir, aunque esta tendencia autoral se ha mezclado de manera peculiar con la primera vía hipercomer-

cial, provocando híbridos como los filmes de Park Chan-wook, Bong Joon-ho o Kim Jee-woon, sobre los cuales el éxito crítico y comercial ha circulado de forma paralela (3).

Estas vías de expansión del cine coreano implicaron una inflación de producción, en muchos casos basada en reproducir modelos de éxito locales, asiáticos –sobre todo basados en el peculiar terror japonés o los filmes de artes marciales de Hong Kong (4)– e internacionales, con resultados irregulares alterados en Occidente por la concentración excesiva de productos orientales con destino directo al consumo doméstico. De esta forma, ciertos directores de interés, pero ceñidos a unas reglas de expresión genéricas muy marcadas, han quedado clasificados dentro de cajones de sastre sin sello de identidad y marcados como responsables de meros *exploitation movies* sin más interés que el completismo. Dentro de esta zona de afectados podemos situar a Choi Donghun –**The Big Swindle** (*Beomjweui jaeguseong*, 2004)–, Kim Dae-seung –**Blood Rain** (*Hyeol -ui nu*, 2005)–, Kwak Kyung-taek –**Friend** (*Chingoo*, 2001)– o Park Ki-hyung –**Secret Tears** (*Bimil*, 2000)–, entre otros muchos (5). Pero sin duda, el director que ha sufrido este cierto menosprecio sobre su carrera ha sido Ryoo Seung-wan, un cronista urbano multidisciplinar, que se dio a conocer con un film situado en la frontera del *art house* como fue **Die Bad** (*Jukgeona hokeun nabbeugeona*, 2000) y que, desde entonces, ha recreado una compleja trama de geografías y personajes en una filmografía coherente, a la vez original y referencial, que recoge desde influencias del *thriller* urbano norteamericano de los 70 hasta estilemas más cercanos a creadores como Walter Hill, Ridley Scott y, evidentemente, Quentin Tarantino, aunque la referencia a este último se basa principalmente en el fácil recurso de cierta crítica (tanto clásica como fanzinera) en relacionar cualquier película de tendencia *hard boiled*, con violencia extrema y humor autoparódico con la obra del director de **Pulp Fiction** (*Pulp Fiction*, 1994), tendencia que debemos evitar de manera progresiva y que matizaré a continuación en el caso particular de Ryoo Seung-wan.

"Die Bad": Cuatro historias para definir un estilo

La estructura en segmentos de **Die Bad** no es caprichosa. En primer lugar, Ryoo Seung-wan establece conexiones entre ellos que conforman al final del metraje la sensación de un film compacto. Por otro lado, la fragmentación narrativa es una constante en el cine de este director, como demuestra la estructura de filmes como **No Blood No Tears** (*Pido nunmuldo eobshi*, 2002), **Arahan** (*Arahan jangpung daejakjeon*, 2004) y, sobre todo, **Crying Fist** (*Jumeogi unda*, 2005). En todas ellas, varios personajes exponen su situación en paralelo hasta confluir en un clímax final donde no sólo se resolverán conflictos interpersonales sino también íntimos. De este modo, las películas de Ryoo Seung-wan obedecen a una aparente segmentación de la trama gradualmente más coral, como demuestra su última obra, **The City of Violence** (*Jjakpae*, 2006).

Die Bad es un film construido entre las fronteras del amateurismo y el *art house*, un producto con un evidente tono de trabajo fin de curso, pero dotado de una personalidad arrolladora, que encierra un debate metalingüístico sobre el momento de la propia cinematografía surcoreana. **Die Bad** circula por los territorios del *thriller* de acción, la trama negra, el relato generacional, el melodrama e incluso el horror con absoluta naturalidad demostrando la vocación interdisciplinar (o, mejor aún, intergenérica) de los nuevos creadores coreanos. Construido mediante cuatro segmentos interrelacionados (*Rumble*, *Nightmare*, *Modern Man* y *Die Bad*) que presentan estilos visuales diferentes (6), el film presenta un modelo de violencia que se aleja ya desde el principio de la exhibición manierista y festiva de ciertos directores occidentales como Quentin Tarantino, tendencia subrayada por la ausencia de armas de fuego en el film y mediante la utilización de una fisicidad en las luchas excesivamente visceral y primitiva, alejada de patrones de sublimación estética. Pero ante todo **Die Bad** es un retrato interno, oscuro y despiadado de la ciudad moderna, el gran tema de la obra de Ryoo Seung-wan. Para este autor, las metrópolis del nuevo siglo son hormigueros en los que habitan ciudadanos perdidos, asfixiados por el cemento, que cumplen la misión de participar en la propia descomposición del sistema urbano, manejado desde antros poco glamurosos por gánsteres de poca monta, personajes corruptos y antihéroes sin futuro. No hay sublimación del bajo mundo ni del oficio de gánster en la obra de Ryoo Seung-wan, sino todo lo contrario. Su cine, a pesar de estar impregnado en ocasiones por un humor de trazo gordo e incluso por ciertos componentes evasivos (el mejor ejemplo al respecto es **Arahan**, un film de artes marciales y fantasía, pero con un substrato algo cínico), resulta a la postre seco y directo, muy en la línea de algunos filmes canónicos de Walter Hill como **El luchador** (*Hard Times*, 1975), **Driver** (*The Driver*, 1978) e incluso **The Warriors (Los amos de la noche)** (*The Warriors*, 1979) y, en general, de la nada contemplativa ni apologética visión del hampa dada por el cine policiaco norteamericano de los años setenta.

Die Bad demuestra también la importancia de los personajes en la obra de Ryoo Seung-wan, su perfecta sincronización con las atmósferas y las siempre brillantes localizaciones de sus filmes. A pesar

del carácter aparentemente coral de su obra, toda la narrativa de la misma circula mediante pulsaciones personales y, por ende, emocionales. De esta forma el camino trazado por **Die Bad** está compuesto por personajes que se trasladan de forma coherente de segmento en segmento, como posteriormente en **Crying Fist**, la historia alcanzará forma y sentido con la propia evolución y encuentro de los dos personajes protagonistas. El mejor anticipo de esta estructura constructiva es el segmento *Modern Man* de **Die Bad**, una pelea entre dos personajes que crecieron juntos y que ahora están en diferentes lados de la ley: Seung-wan es ahora policía y el presidente Kim un capo mafioso. La lucha se interrumpe con declaraciones a la cámara de ambos, explicando su posición en la sociedad, en un ejercicio de exorcismo caracterológico que en las siguientes obras del director se realizará de manera más sugerente, pero teniendo en cuenta los mismos resortes funcionales e incluso sublimándolos, como es el caso de **Crying Fist**.

Otro de los apuntes importantes que podemos subrayar del visionado de **Die Bad** es la ausencia del elemento femenino, lo que no nos hace pensar inmediatamente en que el cine de Ryoo Seung-wan sea exclusivamente masculino (y menos con reminiscencias gays, como se ha intuido de alguno de sus filmes y, en especial, de **Die Bad**), no sólo porque su siguiente film, **No Blood No Tears**, esté protagonizado por dos mujeres (aunque tampoco pueda ser considerado feminista), sino porque la fuerza emocional de su obra lo aparta de la de cineastas más claramente "viriles". Sí se puede hablar de un tono aséptico en su obra en torno al sexo o a las relaciones sentimentales (no hay casi encuentros sexuales en sus filmes ni grandes historias románticas), ya que a Ryoo Seung-wan le interesan vínculos que él parece considerar más firmes como los lazos de sangre, de amistad o de odio, los únicos que parecen perdurar en un entramado urbano indiferente, marcado por la asepsia de la configuración urbana de las grandes metrópolis coreanas, de la fealdad de sus rincones marginales y la absoluta vulgaridad de los componentes humanos que las pueblan. En **Die Bad** es imposible identificarse con alguno de los personajes o fascinarse con ellos, como tampoco detestarlos. Son peones de un entramado invisible, sombras que trazan sus propias tragedias, venganzas y dramas sin vocación de dejar huella, lo que hace que el cine de Ryoo Seung-wan sea tan difícil de recordar, pese a su brillantez conceptual y formal, una vocación de temporalidad que lejos de ser un obstáculo se convierte en puntal fundamental de su obra, en base fundamental de su tesis cinematográfica.

No Blood No Tears

No es de extrañar que **Die Bad**, como otras películas posteriores de su filmografía, acabe con una catarsis de violencia radical, de la que la cámara del director testimonia de modo objetivo aunque sin olvidar el punto de vista de sus personajes, con una reducción hacia un lirismo necesario (aunque algo criticado en sus filmes) para poder soportar el exceso de nihilismo ilustrado que ya demuestra en este su primer film y que será constante e incluso aumentado en sus posteriores trabajos. Y no es de extrañar que **Die Bad** acabe con el segmento que precisamente da título al conjunto, en blanco y negro y con una conclusión en base a un grito de horror ensangrentado y un *"fuck"*, expresiones de una visión degradada de una sociedad que se descompone en fragmentos no detectables, pero a la postre letales y decididamente percibidos en claroscuro.

"No Blood No Tears": Jugando con la mafia

Todos los elementos descriptivos en torno al submundo urbano vistos en **Die Bad**, se reproducen de manera algo corregida pero no aumentada en **No Blood No Tears**, segundo largometraje de Ryoo Seung-wan y su carta de presentación ante el gran público y el mercado internacional. El mosaico de personajes del film es variopinto, formado principalmente por gánsteres de poca monta horteras, con pésimo gusto en su vestimenta y modales, patéticos en sus vidas cotidianas, siempre dependientes de superiores más indeseables en una cadena que se pierde en los corredores perdidos de la gran ciudad. La novedad del film radica en que las protagonistas son dos mujeres: Kyeong, una taxista endeudada con mafiosos de segunda, y una joven prostituta, Su-ji, maltratada continuamente por su proxeneta/amante. Pero este protagonismo femenino es meramente episódico y en ningún momento **No Blood No Tears** es un film feminista o una película sobre poderosas *bad girls* vengativas al mejor estilo oriental, lo que hacen

algo pueriles las comparaciones del film con **Thelma y Louise** (*Thelma & Louise*; Ridley Scott, 1991), donde hay una mecánica pero decidida apuesta temática neofeminista, sobre todo a causa del (oscarizado) guión de Callie Khouri o la presencia en el reparto de las comprometidas Susan Sarandon o Geena Davis. Las dos protagonistas de **No Blood No Tears** no pretenden en ningún momento reivindicar una postura teórica sino que se mueven por motivos meramente prácticos, como son mejorar sus respectivos modos de vida (recuperando, en el caso de la taxista, a su hija) o realizar un acto de venganza en respuesta a las continuas vejaciones (el que parece el motivo de la prostituta, que sin embargo sigue teniendo una especial ternura para su psicótico compañero, como reflejan algunas secuencias del film donde lo defiende de un grupo de jóvenes que han acudido en ayuda de la prostituta o, al final del film, cuando mira con ternura el cuerpo sin vida del aprendiz de gánster).

Tampoco es correcto afirmar que **No Blood No Tears** descubre al "Tarantino coreano". Esta película y toda la filmografía de Ryoo Seung-wan poco tienen que ver con la del director de **Kill Bill** (*Kill Bill*, 2003), a no ser por ciertos estilemas, algunos momentos de representación de la violencia y una cierta recreación/fascinación por el submundo criminal. Pero mientras Tarantino define a sus personajes a través de la violencia, Ryoo Seung-wan da una importancia primordial al corte psicológico de sus tipos humanos, dejando la representación de dicha violencia en un segundo plano, aunque aparezca en pantalla de modo frecuente y brutal. Pero, además, Tarantino dota de un extraño glamour a sus gánsteres, con personalidades fascinantes –el Bill/David Carradine de **Kill Bill**–, aterradoras –el Mr. Blonde interpretado por Michael Madsen en **Reservoir Dogs** (*Reservoir Dogs*; Quentin Tarantino, 1992)–, estrambóticas –el Jules de Samuel L. Jackson en **Pulp Fiction**– e incluso eróticas –O-Ren Ishii/Lucy Liu en **Kill Bill**–, algo que nunca ocurre en los filmes del realizador de **Die Bad**, como bien refleja **No Blood No Tears**: sus hampones son cutres, vulgares, horteras y sin ningún contorno sexy, a no ser el sicario interpretado por Jung Doo-hong, el prestigioso coréografo coreano que ha pasado a ser un habitual en el cine de Ryoo Seung-wan, llegando a ser el protagonista de **The City of Violence**. Este matón sin nombre, que no habla una sola palabra, sería el máximo exponente de una cierta conexión entre **No Blood No Tears** y el cine de Tarantino. Puestos a trazar referencias y comparaciones, Ryoo Seung-wan estaría más cerca de la vena paródica y coral desarrollada por Guy Ritchie en sus simpáticos *thrillers* británicos como **Lock & Stock** (*Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, 1998) o **Snatch: cerdos y diamantes** (*Snatch*, 2000), aunque a este último también se le ha colgado el cartel de "Tarantino británico", algo que ha impedido, sin duda, la comprensión de su último y polémico film, el muy destacable **Revolver** (2005), aún inédito en España.

Lo que sí refleja **No Blood No Tears** es el continuismo respecto de la ópera prima de su director. Aunque en esta segunda película Ryoo Seung-wan no utiliza la estructura segmentada de manera directa, esta existe de facto y estará presente ya en toda la obra de su realizador. Las historias de la taxista Kyeong y la prostituta Su-ji toman protagonismo a partir de un cierto momento del film, pero comparten estrellato en gran parte del metraje con las *set pieces* de los gánsteres de más o menos nivel que pueblan el film, en especial el capo Kim Geum-bok, conocido como KGB. Además el director continua tejiendo esa tesis sobre la delincuencia juvenil coreana, que seguirá presente en sus siguientes filmes, y plasma claramente las relaciones entre el crimen organizado clásico y esos nuevos centros de poder al estilo "banda" con pretensiones de autonomía respecto a los clanes mafiosos históricos. Pero en **No Blood No Tears** cristalizan otros temas que estaban en embrión en **Die Bad**, como la relatividad de los conceptos ley/no ley, la legitimidad de la violencia como medio de supervivencia y la tendencia del director a solucionar los conflictos emocionales del film mediante un estallido final de violencia casi primigenia que volveremos a ver sobre todo en el sangriento clímax final de **The City of Violence**. Por otra parte, Ryoo Seung-wan sigue fiel a la casi inexistencia de armas de fuego en su film (sólo en un momento y con escasa trascendencia), una norma de la casa que intenta justificar el debate sobre la difícil permanencia de la tradición en el universo urbano contemporáneo. En **No Blood No Tears**, como en sus posteriores trabajos, los enfrentamientos se resuelven mediante artes marciales, boxeo o armas blancas de todo tipo, un recurso tanto estético como ritual que permite a Ryoo Seung-wan conformar un grito ensangrentado final que define el título de su primer largometraje, o sea, morir de mala manera.

De todas formas, **No Blood No Tears**, pese a su prestigio automático, no se encuentra entre lo mejor filmado por Ryoo Seung-wan. Sus parámetros formales resultan impecables, pero los complejos mecanismos del guión, con sus acciones paralelas, sus vuelcos en la acción y rupturas narrativas funcionan en determinados casos (ver la forma en que se cuenta, desde dos ópticas diferentes, la forma en que se conocen las dos mujeres protagonistas), pero en otros conforman un todo excesivamente confuso y algo alargado, con excesivas vueltas de tuerca y *twist* algo efectistas. Pero por otro lado, **No Blood No Tears** ha sido fundamental para cimentar la autoría de Ryoo Seung-wan en el moderno cine coreano,

al distinguirse con cierta facilidad de otros *thrillers* perfectamente válidos de la misma época, como **Public Enemy** (*Gonggongui jeog*; Kang Woo-suk, 2002), más directos de cara al público pero también más predecibles.

"Arahan": ¿Intervalo superficial?

Tras dos filmes con cierta vocación de autor, que consiguieron situar a Ryoo Seung-wan en una órbita favorable entre la crítica y el mercado internacional, sorprende que su siguiente trabajo fuera **Arahan**, un aparentemente divertimento inocuo, deudor de las películas acrobáticas de artes marciales *made in Hong Kong* dentro de un estilo de producción que las grandes productoras coreanas pusieron en marcha al darse cuenta del potencial exterior de este tipo de filmes, gracias a un mercado que pedía filmes de artes marciales de gran formato, tras los fenómenos en Occidente de **Tigre y dragón** o el *boom* mundial de **Matrix** (*The Matrix*; Andy & Larry Wachowski, 1999), que popularizó definitivamente las piruetas concebidas por uno de los genios de la coreografía de artes marciales como es Yuen Woo Ping. Por ello, **Arahan** se vendió en los mercados internacionales como la nueva **Volcano High** (Kim Tae-gyun, 2001), un film que en el año 2002 había sido vendido con facilidad a todos los países y que mezclaba con efectividad humor, acción, fantasía y glamur juvenil.

Sin embargo, un análisis más detenido de **Arahan** demuestra que este, por otra parte, divertido film de Ryoo Seung-wan esconde más atractivos que su espectacular envoltorio pirotécnico. En primer lugar, se trata de una nueva odisea urbana, donde la ciudad adquiere todo el protagonismo desde el inicio del film, donde la mirada del director analiza la metrópoli desde sus avenidas, callejones, tejados y rascacielos de un modo casi obsesivo. Por otra parte, **Arahan** es una astuta reflexión de cómo la tradición, el poder mítico y/o espiritual es incapaz de sobrevivir en nuestras sociedades modernas, permaneciendo oculto (como los maestros de la llave secreta o el mismo villano del film, Heuk-woon, interpretado de forma espectacular por el luchador Jung Doo-hong).

Arahan es también un film que traza una línea de continuidad con los anteriores trabajos de su director, presentando de nuevo esos gánsteres anti-glamurosos que ya se vieron en **Die Bad** o, mejor aún, en **No Blood No Tears**. Frente a ellos tenemos esta vez a un anti-héroe torpe y poco atlético (excelente Ryu Seung-beom), al que un grupo de santones quiere convertir en el nuevo representante de las fuerzas del bien en la Tierra. Sin embargo, **Arahan** no seguirá el camino de parodias como **El mono borracho en el ojo del tigre** (*Jui ken / Drunken Master*; Yuen Woo-ping, 1978) o las americanas **El chico de oro** (*The Golden Child*; Michael Ritchie, 1986) y **El monje** (*Bullet-proof Monk*; Paul Hunter, 2003). Los discursos *new age* apenas existen y el film camina de forma frenética hacia el espectáculo de pura acción, aliñado con espectaculares acrobacias y duelos de artes marciales y algún inserto de violencia ambigua, como la revancha del protagonista contra la banda de gánsteres en un restaurante.

Con todo ello no es de extrañar que el clímax final del film se desarrolle en una fábrica convertida en templo mediante pedazos de ruinas, toda una alego-

Arahan

ría de la presencia residual de la tradición en nuestro mundo industrializado y urbano, algo que lleva a concebir al villano del film con cierta amargura, un personaje inadaptado que debe de ser eliminado a favor de la mediocridad cotidiana del protagonista, un hombre de la calle cuyas presuntas hazañas sobrenaturales pasarán más desapercibidas, tal y como compone el plano final del film, donde una ciudad omnipresente con sus sonidos y ambientes se impone a la acción de unos héroes anónimos y sin carisma. **Arahan** no deja de ser así un film de superhéroes algo melancólico y desmitificador pero en sentido constructivo, nunca excesivamente paródico, permitiendo un pacto entre el pasado legendario y el presente despersonalizado. Y sobre todo **Arahan** no es un film superficial, ni un film meramente alimenticio en la carrera de Ryoo Seung-wan, sino coherente con su tesis y su estilo, un film que se permite establecer tesis donde otros sólo han conseguido aparatosos escenarios y divertimentos de usar y tirar.

Arahan

"Crying Fist": Juego de espejos anti-genérico

El comienzo de **Crying Fist**, con el personaje de Gang Tae-Shik (un magnífico Choi Min-sik) animando en medio de una avenida de una gran ciudad a los transeuntes a que descargen su ira con él en un combate de boxeo por algo de dinero, hacía pensar en una especie de versión coreana de **El club de la lucha** (*Fight Club*; David Fincher, 1999), pero pronto nos damos cuenta de que estamos en un error. Ryoo Seung-wan va utilizando referencias y modelos como trampas continuas para engañar al receptor de **Crying Fist**. Podríamos pensar en muchos momentos que estamos ante un film de boxeo anti-heroico al estilo **Rocky** (*Rocky*; John G. Avildsen, 1976), un drama carcelario, un melodrama de perdedores, un *film noir* a la coreana, un proceso de aprendizaje con entrenador moralmente modélico a lo **Karate Kid** (*The Karate Kid*; John G. Avildsen, 1984) o incluso un dramón de las proporciones de **Campeón** (*The Champ*; Franco Zefirelli, 1979) (7). Pero aunque referencias e ideas de todos esos filmes, y de otros, están presentes, **Crying Fist** no es nada de todo ello, sino que es un film anti-genérico, imposible de clasificar, tremendamente original y, posiblemente, el mejor de los rodados hasta la fecha por Ryoo Seung-wan.

Crying Fist trata sobre todo sobre la ciudad, de cómo esta destruye poco a poco a sus héroes y villanos, siendo por ello una película sobre el olvido, el fin de la gloria y el infierno del anonimato. Pero lo que hace a **Crying Fist** un film único es su magistral juego de espejos entre los dos personajes que, paralelamente, conforman la historia. Me refiero al veterano campeón de boxeo Gang Tae-shik y el delincuente juvenil Yoo Sang-hwan, cuyas historias fluyen sin tocarse durante gran parte del film, coincidiendo exclusivamente en ese combate final casi mitológico, interminable, catarsis en sangre y golpes de dos personajes que son uno, que al final descubren el juego de espejos que el director ha intuido de forma sutil durante todo el film. Para Ryoo Seung-wan, la victoria en el combate final del joven Yoo Sang-hwan implica una nueva oportunidad para Gang Tae-shik, que a pesar del duro correctivo en el ring sonríe feliz abrazando a su hijo y afirmando que "no va a morir". Gang Tae-shik renace en el joven campeón, que puede ser capaz (o no, nos queda la incógnita) de evitar los errores del veterano púgil, de vivir una vida renovada, de no dejarse engullir por los callejones del olvido que esconde la gran ciudad. Un juego de espejos que recuerda el trazado por Krzysztof Kieslowski entre el viejo juez y el joven abogado al final de la magistral **Tres colores: Rojo** (*Trois couleurs: Rouge*; 1994), una especie de transmutación entre personajes que permite trazar al director de **Die Bad** su primer final en cierta manera redentor.

Pero **Crying Fist** es, además, desde un punto de vista formal, el film más complejo de la carrera de

Ryoo Seung-wan, con una cámara siempre elegante, distendida, que domina el formato en cinemascope con sumo clasicismo, una planificación en paralelo que edita de manera siempre diáfana las historias de los dos protagonistas, dejando las suficientes pistas para seguir la relación dialéctica entre ambos personajes y dejar respirar al mismo tiempo a los personajes secundarios que inundan la historia. La moralidad propia de las películas anteriores del director, siempre algo confusa y demasiado dislocada, se hace diáfana en **Crying Fist** sin que nunca el film caiga en una realización plana o convencional. Ryoo Seung-wan sigue fiel a sus rupturas narrativas, con brillantes fuera de campo, elipsis y una magistral concepción emocional. Sorprende cómo el director elude el efectismo en las secuencias de boxeo, estando siempre rodadas en plano general, con contados planos detalle, olvidando los efectismos al uso del último cine de Hollywood al respecto. Y es que **Crying Fist** no es un melodrama de boxeo, no pertenece al territorio de la inmersión genérica. Responde a una energía que le infunden sus personajes, es un relato épico basado en el interior de sus protagonistas, donde el director incluye de manera sutil temas como las relaciones de estos con sus familias, siempre disfuncionales, rotas, como los edificios que las cobijan, como la ciudad que permanece muda en su propia descomposición interna. En **Crying Fist** cuenta tanto lo que vemos como lo que intuimos, personajes que guardan silencio como el entrenador de Yoo, su abuela o el amigo silencioso de Gang que regenta el bar.

Rica en resoluciones visuales (veáse la escena del metro donde Gang cree ver paneles publicitarios en torno a él), alejada de un manierismo forzado y contraria a un dramatismo de opereta, **Crying Fist** es la mejor película de Ryoo Seung-wan, la más atípica, aunque como todas ellas perfectamente coherente con las obsesiones formales y temáticas de su autor.

Vuelta de lujo a los orígenes: "The City of Violence"

Tras dos filmes que mantienen las constantes de sus dos primeros filmes pero que, aparentemente, se apartan de las temáticas propias del cine negro de

The City of Violence

The City of Violence

tradición *pulp* en las que se inscribían **Die Bad** o **No Blood No Tears**, Ryoo Seung-Wan parece volver a las líneas argumentales de estas dos obras suyas. En primer lugar colaborando en el film colectivo **If You Were Me 2** (*Daseot gae ui shiseon*, 2006) (8), donde forma cartel junto a Park Kyung-hee, Jung Jiwoo y Kim Dong-won, mediante el segmento **Hey, Man!**, historia minimalista en torno a un asalariado ebrio que organiza un conflicto con un grupo de jóvenes en un antro para trabajadores. El segmento entronca temática y visualmente con el universo desplegado en **Die Bad** y tiene únicamente importancia como anuncio de la vuelta de Ryoo Seung-wan a sus orígenes temáticos.

Pero el joven realizador, a pesar del éxito de **Crying Fist**, decidió después de este intervalo retomar los universos *hardboiled* de sus primeros filmes, pero con un empaque visual y conceptual más ambicioso. Todo ello ocurre tras el éxito e impacto internacional de **A Bittersweet Life** (*Dalkomhan insaeng*; Kim Jee-woon, 2005), un neo-*thriller* con un *look* único e impactante y una estructura narrativa compleja, que produce una lluvia de producciones de acción como **Running Wild** (*Ya-soo*; Kim Sung-soo, 2006), **Bloody Tie** (*Sasaeng gyeoldan*; Choi Ho, 2006) o **A Dirty Carnival** (*Biyeolhan geori*; Yu Ha, 2006). Entre ellos se situa **The City of Violence**, que pronto comienza a destacar y se cuela en la Sección Oficial del Festival de Venecia, aunque fuera de competición.

The City of Violence es un film sobre la ciudad y el olvido de nuevo. Habla de la traición de la amistad, la destrucción de un pasado mitificado e irrecuperable como el representado por el universo de la adolescencia. Desde el comienzo veremos esos callejones de la gran ciudad, las nuevas generaciones de gánsteres, los hampones sin gusto ni moral, y se recompone el tema de la relatividad de estar a uno u otro lado de la ley. Ryoo Seung-wan demuestra en esta su última película un extraordinario uso del *flashback*, pausado, sin invadir el fluir de los acontecimientos, junto a una narrativa en cascada que se precipita hacia un clímax final de violencia catártica mucho más alargado de lo que es habitual en su cine, curiosamente en la película más corta en duración de su carrera. **The City of Violence** es, además, el film más físico de todos los del director de **Arahan**, para lo que incorpora de nuevo al coreógrafo, actor y luchador Jung Doo-hong, ahora como protagonista (ha conseguido de él que sea cada vez mejor actor), siendo el conductor de algunas de las espectaculares secuencias de peleas, como la del callejón comercial –que parece un homenaje a **The Warriors (Los amos de la noche)**– o, sin duda, el clímax final –con reminiscencias del duelo del restaurante de **Kill Bill**–. Pero además el otro papel protagonista queda en manos del mismo director, perfecto complemento de Jung y, a la postre, superviviente de una historia donde todos los miembros de ese pasado traicionado deben morir, en una especie de final que parecen conjugar los de **Die Bad** y **Crying Fist**.

Otro elemento que llama la atención de **The City of Violence** es la complejidad formal del film, con continuos juegos visuales como la división de la pantalla, imágenes superpuestas o ralentíes. Todo ello sin utilizar armas de fuego, pues aunque esta sea una característica habitual en la concepción de la violencia del director, en **The City of Violence**

es conceptualmente obligada esta ausencia de balas. El film, en último término, habla de la imposición de la mafia de la gran ciudad en las provincias, donde prevalecen la tradición, los pactos familiares y las mafias basadas no en el interés económico sino en la amistad. Tanto los gánsteres inversores de Seúl como el policía de la capital son elementos invasores, ajenos al dilema que, al final, solventarán Pil-ho (Lee Beom-su), el colega traidor, y Seok-hwan (encarnado por el mismo director, en su mejor trabajo en su vertiente de actor), el vengador en nombre de la familia. Pero a pesar de su carácter patético y criminal, Pil-ho tendrá un último gesto de honradez al eliminar al capo de Seúl, para afrontar el solo un duelo en el que puede borrar para siempre un pacto del pasado que le atenaza en el presente, un duelo que desde su comienzo tiene un claro sabor a *western*, algo que subraya la brillante banda sonora de Bang Jun-seok.

Film violento, descarnado, donde el humor o la diversión que producen sus imágenes son muy relativos a pesar de la exagerada violencia formal de su clímax final, **The City of Violence** es una puesta al día de los temas iniciales de la filmografía de Ryoo Seung-wan, una especie de reciclaje quien sabe si final con voluntad de archivo de su primera etapa, un film brillante, brutal y decididamente personal que contiene en sus poderosas imágenes, en su discurrir narrativo, la personalidad de todo un autor consolidado.

NOTAS

1. **The Gingko Bed** sorprendió más por el exotismo de la propuesta (una historia de amor de tintes necrófilos) y sus valores de producción, aunque se consideró demasiado local como para ser exhibida en la mayoría de los mercados cinematográficos occidentales. Eso explica que su precuela, **The Legend of Gingko** (*Choi Jin-sil*, 2000), fuera un film mucho más convencional, según los patrones del típico film épico asiático.

2. En cierto modo Kim Ki-duk recoge el testigo de Jang Sun-woo, un *enfant terrible* de la cinematografía coreana de los años ochenta que estalló en Occidente gracias a **Mentiras** (*Gojitmal*, 1999), un explícito film en torno a una relación sexual extrema. El fracaso de **Resurrection: Empieza el juego** (*Sungnyangpali sonyeoui jaerim*, 2002), su último y excelente largometraje, le ha silenciado por el momento. Del mismo modo, el éxito en los festivales internacionales de Kim Ki-duk parece haber abierto posibilidades a autores como Im Sang-soo, con filmes como **La mujer del abogado** (*Baramnan gajok*, 2003) o **The President's Last Bang** (*Geuddae geusaramdeul*, 2005), o Hong Sang-soo, autor de las destacables **Turning Gate** (*Saenghwalui balgyeon*, 2002) o **Woman Is the Future of Man** (*Yeojaneun namjaui miraeda*, 2004).

3. Filmes como **Oldboy** (*Oldboy*; Park Chan-wook, 2004), **The Host** (*Gwoemul*; Bong Joon-ho, 2006) o **A Bittersweet Life** (*Dallkomhan insaeng*; Kim Jee-woon, 2005) son ejemplos diáfanos de esa coincidencia entre criterio de festivales, gusto del público y aplauso de la crítica.

4. El cine de terror coreano se convierte en un género de gran proyección internacional, dada su impecable factura y su capacidad de conexión más amplia con el público occidental, superior a la de los productos japoneses a los que imita. Este *boom* se inicia, sobre todo, con los éxitos de Ahn Byung-ki, **Nightmare** (*Gawi*, 2000) y **Phone** (*Pon*, 2002), la saga colegial iniciada por **Whispering Corridors** (*Yeogo goedam*; Park Ki-hyung, 1998) y **Memento Mori** (*Yeogo goedam 2*; Kim Tae-yong y Min Kyu-dong, 2000) o la eficaz **The Soul Guardians** (*Toemarok*; Park Kwang-chun, 1998), que recoge la moda de los detectives de lo sobrenatural impuesta por el éxito de la serie de televisión norteamericana **Expediente X** (*The X Files*, 1993-2002). Por su parte, el género de artes marciales renacido en versión de lujo en Hong Kong tras el impacto internacional de **Tigre y dragón** (*Wo hu cang long / Crouching Tiger, Hidden Dragon*; Ang Lee, 2001), influencia de manera decisiva en Corea del Sur, que produce filmes tan populares como **Bichunmoo** (Kim Young-jun, 2000), **Volcano High** (*WaSanGo*; Kim Tae-gyun, 2001) o, recientemente, **Shadowless Sword** (*Muyeong geom*; Kim Young-jun, 2005) o **The Restless** (*Jungcheon*; Cho Dong-oh, 2006).

5. Choi Dong-hun ha conseguido recientemente otro éxito local con **Tazza: The High Rollers** (*Tajja*, 2006); Kim Dae-seung había realizado **Bungee Jumping on Their Own** (*Beonjijeompeureul hada*, 2001), una comedia romántica con trasfondo fantástico, toda una especialidad del nuevo cine coreano, siendo su último film **Traces of Love** (*Gaeulro*, 2006); Kwak Kyung-taek, tras su éxito **Friend** (2001), siguió cultivando el *blockbuster* a la coreana con el film de boxeo **Champion** (2002), **Mutt Boy** (*Ddong gae*, 2003) o el film de política ficción **Typhoon** (*Taepung*, 2005), que no alcanzó el éxito esperado, aunque sí resultó de lo más polémico; Park Ki-hyung realizó tras **Secret Tears** uno de los mejores filmes coreanos de terror de los últimos años como fue **Acacia** (2003), cambiando de registro con **Gangster High** (*Pongryeok-sseokeul*, 2006). A esta línea deberíamos añadir el nombre de Lee Myung-se, que tras la excelente **Nowhere to Hide** (*Injeong sajeong bol geot eobtda*, 1999) ha realizado una joya como **Duelist** (*Hyeongsa*, 2005), recibida con una gran división de opiniones tanto en su pais como en el mercado internacional.

6. *Nightmare*, segundo segmento de **Die Bad**, contiene efectivas secuencias de horror, con la aparición del espectro del estudiante muerto en el primer episodio de la película muy al estilo de las producciones de terror del momento tanto japonesas como coreanas. El segmento *Die Bad*, que da título al film, está rodado en un poco glamuroso blanco y negro, que recuerda la utilización de la luz y las sombras en el Jim Jarmusch de **Extraños en el paraíso** (*Stranger than Paradise*, 1984) o **Bajo el peso de la ley** (*Down by Law*, 1986) y también **El odio** (*La haine*; Mathieu Kassovitz, 1995).

7. La película de Zefirelli fue un efectista *remake* del clásico de King Vidor del mismo título, rodado en 1931 e interpretado por Wallace Beery y Jackie Cooper.

8. Este es el segundo de una serie de filmes colectivos promovidos por la Comisión de Derechos Humanos de Corea del Sur.

Diccionario de directores

Roberto Cueto

NOTA: La intención de este diccionario es dar cuenta de los realizadores más destacados del reciente cine coreano, bien por la calidad de su obra, bien por sus éxitos en taquila y capacidad para abrir nuevos caminos en el cine producido en el país. Es por ello que no aparecen cineastas ya "clásicos" como Im Kwon-taek o Park Kwang-su. Tampoco se referencian aquí los directores cuya obra es minuciosamente estudiada en el bloque de artículos dedicado a directores de este número. Para acotar el terreno se han incluido directores con al menos dos películas estrenadas, salvo excepciones de óperas primas que hayan sido significativas en el último cine coreano. Asumimos que es un criterio tan arbitrario como cualquier otro, máxime si consideramos que sólo en este último año han debutado unos cuarenta nuevos realizadores. Nos disculpamos así por posibles ausencias y/u omisiones.

AHN Byung-ki (o **AHN Byeong-ki**)
Conocido como el "Hitchcock coreano", Ahn ha sido uno de los pioneros de la moderna ola de cine fantástico y de horror en Corea del Sur. Su debut, **Nightmare** (*Gawi*, 2000), es una aportación al cine de terror adolescente inspirada en modelos americanos que, pese a sus numerosos tópicos, fue bien recibida en su país. Continuó esa línea con **Phone** (*Pon*, 2002), una historia de terror imitada en la producción japonesa **Llamada perdida** (*One Missed Call*; Takashi Miike, 2003). Otra aportación al fantástico fue su tercera cinta, **Ouija Board** (*Bunshinsaba*, 2004), que se encuadra en el subgénero del *yeogo-goedam*, o película de fantasmas en internado femenino. Su última película, **A.P.T** (2006), es otro *thriller* de suspense.

BYUN, Daniel H. (n. 1966) (o **BYUN Hyuk**)
Licenciado en Literatura Francesa y Cine por la Academia de Cine de Corea, hizo su primer largo, **Interview** (2000), siguiendo las premisas del manifiesto Dogma. En su siguiente película dio un radical giro al estrenar un producto comercial de impecable factura: **Scarlett Letter** (*Juhonggeulssi*, 2004) es un *thriller* erótico que se hizo tristemente célebre por el posterior suicidio de su protagonista, la actriz Lee Eun-ju, arrepentida por haber rodado escenas de desnudos.

BYUN Young-joo (n. 1966)
Licenciada en cine por la Universidad de JoongAng, esta realizadora se dio a conocer con una trilogía de documentales sobre las mujeres coreanas obligadas a prostituirse durante la ocupación japonesa: **The Murmuring** (*Najeun moksori*, 1995), **Habitual Sadness** (1997) y **My Own Breathing** (1999). **Ardour** (*Milae*, 2002) fue su primera película de ficción, a la que siguió **Flying Boys** (*Ballegyoseupso*, 2004), comedia dramática sobre las peripecias de unos estudiantes de ballet.

CHANG Yoon-hyun (n. 1967)
Tras cursar estudios de cine en Hungría y producir algunas películas –entre ellas, la polémica cinta política **Before the Strike** (1990)– debuta con **The Contact** (*Cheob-sok*, 1997), una historia romántica rodada con indudable estilo que lanzó a la fama a la actriz Jeon Do-yeon. Gran éxito también tendría su siguiente película, **Tell Me Something** (*Telmisseomding*, 1999), *thriller* de enrarecida atmósfera sobre un asesino en serie. Después dirige **Some** (2004), historia policiaca con el narcotráfico como telón de fondo. Su última película es la producción histórica **Hwang Jin Yi** (2007), la historia de una *gisaeng* (cortesana) ambientada en la era Chosun.

CHO Jin-gyu
Su ópera prima, la alocada y divertida comedia policiaca **Mi mujer es una gángster** (*Jopog manura*, 2001), fue un gran éxito de taquilla, potenció la moda de las comedias con gánster en Corea y ha dado pie a una franquicia. Cho escribió el guión de la segunda entrega, **My Wife Is a Gangster 2** (*Jopog manura* 2, 2003) y ha dirigido la tercera, **My Wife Is a Gangster 3** (*Jopog manura* 3, 2006). En 2004 dirigió otra comedia policiaca, **Who's Got the Tape?** (*Eoggaedongmu*).

CHO Min-ho (n. 1966)
Licenciado por la Academia de Corea de Artes Cinematográficas, se inició en el cine como ayudante de dirección. Debuta con la comedia **Jungle Juice**

(2002), retrato de unos delincuentes de poca monta. Su segunda película es ya una producción para la gran industria, el vibrante *thriller* de acción **Les formidables** (*Gang-jeok*, 2006), una *buddy-movie* que emula modelos americanos aunque mantiene cierta personalidad propia.

CHOI Dong-hun (n. 1971)
Su ópera prima, **The Big Swindle** (*Beomjweui jaeguseong*, 2004), es un sentido homenaje al tradicional *film noir* americano con sus buenas dosis de ironía. Una línea que prolonga en su siguiente film, **The War of Flowers** (*Tajja*, 2006), adaptación de un cómic ambientado en el mundo de los timadores y jugadores profesionales.

CHOO Chang-min (n. 1966)
Tras trabajar como ayudante de directores como Kim Sung-su o Chan Mun-il, debuta con **Mapado** (2005), simpática comedia sobre una isla únicamente habitada por mujeres. Su segunda película, **Lost in Love** (*Sarang-eul nochida*, 2006), supuso, en cambio, un giro hacia el melodrama romántico.

HUR Jin-ho (n. 1963)
Licenciado en Psicología por la Universidad de Yonsai, Hur entró en el cine como ayudante de dirección del director Park Kwang-su. En 1998 debuta con **Navidad en agosto** (*Palwolui Christmas*), exitoso film que ya deja claro su interés por el género con el que más se le identifica, el melodrama. **Un bonito día de primavera** (*Bomnaleun ganda*, 2001) y **April Snow** (*Wae-chool*, 2005) son nuevas incursiones en melancólicas historias de amor que han gozado de gran aceptación por parte del público. Su último trabajo hasta la fecha es **Happiness** (2007).

IM Kyung-soo (n. 1967)
Licenciado en Económicas por la Universidad de Sogang, se inició en el cine como ayudante de dirección y comenzó a rodar varios cortometrajes, al tiempo que también se dedicaba a la producción en televisión. Su primer largometraje fue la comedia **Can't Live Without Robbery / Steal If You Can / Thief Maker** (*Dodookmatgo motsala*, 2002), pero resultó más interesante su siguiente trabajo, **Bystanders / Diary of June** (*Yu-wol-ui il-gi*, 2005), que, bajo la apariencia de un *serial killer thriller*, lanza una crítica mirada al sistema educativo coreano.

IM Sun-rye (n. 1960). (o **YIM Soon-rye**)
Realizadora que debutó con el estimable film **Three Friends** (*Sechinku*, 1996), crónica del paso a la madurez de un grupo de jóvenes, y confirmó su talento con **Waikiki Brothers** (2001), hermoso retrato de la decadencia de una banda de *nightclub*. También ha dirigido uno de los episodios del film colectivo **If You Were Me** (*Yeoseot gae ui siseon*, 2003).

JANG Gil-su (n. 1955). (o **CHANG Kil-soo**)
Profesor de cine en la Universidad de Suwon, Jang ha dirigido trece películas desde su debut en 1985 con **Into the Heat of the Night** (*Bamui yeolgisokeuro*). Entre sus películas de la década de los 90 destacan **The Silver Stallion** (*Eunmaneun oji anhneunda*, 1991), **Father** (*Abeoji*, 1997), **Paradise Lost** (*Shilrakwon*, 1998) y el melodrama rural **The Crescent Moon** (*Cho-seung dal gwa Bam-bae*, 2002). *Otras películas:* **Love Song of Lethe** (*Letheui yeonga*, 1986), **America, America** (1988), **Country of Fire** (*Bului nara*, 1989), **When Falls Down Has Wings** (*Churakhaneun geosheun nalgaega itda*,1990), **Susan's Brink Arirang** (*Susan Brinkui Arirang*, 1992), **Western Avenue** (1993), **I Wish For What Is Forbidden to Me** (*Naneun somanghnada naege geumjidoin geoseul*, 1994).

JEON Soo-il (n. 1959)
Licenciado en Cine y Teatro por la Universidad de Kyungsung, continuó sus estudios de cine en la Universidad de París. Su debut **Wind Echoing in My Mind** (1997) le valió un reconocimiento crítico que quedó consolidado con sus dos siguientes películas, **The Bird That Stops in the Air** (*Saeneun pyegoksuneul keruinda*, 1999) y **Time Between Dog and Wolf** (2005). Su último trabajo, **The Right to Ravage Myself** (*Naneun nareul pagoehal gwolliga itda*, 2005), es una indagación sobre el suicidio.

JEON Yun-su (n. 1962)
Debutó con el drama **Bésame mucho** (2001), aunque es más conocido por su *thriller* de ciencia ficción **Yesterday** (2002), un *blockbuster* de indudable impacto visual, aunque de trama un tanto confusa. **My Girl and I** (*Parang-juuibo*, 2005) es, en cambio, un convencional drama romántico.

JEONG Jae-eun (n. 1969)
Esta licenciada por la Universidad Coreana de Arte se ganó el reconocimiento internacional gracias a su ópera prima **Take Care of My Cat** (*Goyangileul butaghae*, 2001), una de las más populares cintas del reciente cine coreano. Este delicado retrato sobre el paso a la madurez de tres jóvenes amigas fue seguido de **The Agressives** (*Tae Poong Tae Yang*, 2005), un film que se centra, en cambio, en los rituales de la adolescencia masculina con el ambiente de los *skaters* como trasfondo. Ha dirigido también el episodio **The Man with an Affair** del film colectivo **If You Were Me** (*Yeoseot gae ui siseon*, 2003).

JEONG Yong-ki (n. 1970)
Licenciado en Cine y Teatro por la Universidad de Hanyang, debutó con un film de horror a ratos sugestivo, **The Doll Master** (*In-hyung-sa*, 2004). A continuación dirigió dos entregas de la franquicia **Marrying the Mafia: Marrying the Mafia 2** (*Gamunui wigi:*

Gamunui yeonggwang 2, 2005) y **Marrying the Mafia 3** (*Gamunui buhwal: Gamunui yeonggwang 3*, 2006).

JO Beom-jin (n. 1966)
Director de cine de animación licenciado por la Universidad de Chung-Ang. Es el creador de la popular serie televisiva **Space Hiphop Duck**, que llevó al cine en 2002. Su siguiente largometraje, **Aachi & Ssipak** (2006), es una sátira de ciencia ficción en la línea de la animación adulta de Bill Plympton o Phil Mulloy.

JUNG Cho-shin (o **JEONG Jo-shin**)
Debuta con **Jakarta** (2000), un *thriller* de acción con cierto aire tarantiniano, para pasar luego a rodar una versión coreana de las típicas comedias adolescentes americanas, **Wet Dreams** (*Mongjunggi*, 2002), cuyo éxito dio pie a la secuela **Wet Dreams 2** (*Mongjunggi 2*, 2005), que él mismo dirigió tras estrenar su comedia romántica **Love Impossible** (*Namnam buknyeo*, 2004).

JUNG Ji-woo (n. 1968) (o **CHUNG Ji-woo**)
Gracias a sus primeros cortometrajes, Jung consiguió rodar su interesante ópera prima, **Happy End** (*Haepi endeu*, 1999), seleccionada por la Semana de la Crítica en el Festival de Cannes y un gran éxito de taquilla en Corea del Sur. Sin embargo, ha tardado seis años en rodar su siguiente película, **Blossom Again** (*Sarang-ni*, 2005), un relato de amores juveniles. Ha dirigido además un episodio del film colectivo **If You Were Me 2** (*Yeoseot gae ui siseon*, 2006).

KANG Je-gyu (n. 1962)
Uno de los nombres clave del espectacular renacimiento del cine coreano a finales de los 90, aunque otros realizadores hayan filmado después obras de mayor calidad. Su primer largometraje, la fantasía romántica **The Gingko Bed** (*Eunhaengnamoo chim dae*, 1997), se hizo muy popular y dio pie a una secuela (que él ya no dirigió). Pero nada comparable al éxito de su segundo film: **Shiri** (*Swiri*, 1999) es un *actioner* sobre la lucha contra terroristas de Corea del Norte que se convirtió en la película más taquillera de la historia de Corea del Sur hasta entonces, demostrando que era posible generar un *blockbuster* nacional. Kang ha seguido en esa línea con **Lazos de guerra** (*Taegukgi hwinalrimyeo*, 2003), ambiciosa producción épica sobre la Guerra de Corea.

KANG Woo-suk (n. 1960)
Uno de los más activos cineastas de la actualidad en su doble faceta de director y productor. En activo desde 1989 con comedias y películas de acción, su gran éxito le llega con **Public Enemy** (*Gonggongui jeog*, 2002), un *thriller* bien narrado cuyo éxito dio pie a una secuela que también dirigió él mismo, **Another Public Enemy** (*Gonggongui jeog 2*, 2005). **Silmido** (2003) es un film bélico sobre un comando enviado a Corea del Norte para asesinar a Kim Jong-il resuelto con brío y tosquedad a partes iguales. La división de las dos Coreas vuelve a ser el tema de su última película de acción, **Hanbando** (2006). Como productor ha estado detrás de algunas populares cintas del reciente cine coreano: **Volcano High** (*WaSanGo*; Kim Tae-gyun, 2002), **R-Point** (Kong Su-chang, 2004), **Some** (Chang Yoon-hyun, 2006), **Arahan** (*Arahan jangoung daejakjeon*; Ryoo Seung-wan, 2004). Títulos todos ellos que muestran su preferencia por generos populares como el horror, las artes marciales o el policiaco. *Otras películas*: **Sweet Brides** (*Dalkomhan shinbudeul*, 1989), **Happiness Has Nothing to Do with Student Records** (*Haengbokeun seongjeoogsunoi anijyuanchao*, 1989), **I Stand Up Every Day** (*Naneun nalmada ileoseonda*, 1990), **Who Saw he Dragon's Claws?** (*Nuga yongui baltobeul boatneunga*, 1991), **Teenage Love Song** (*Yeolahob jeolmanggeute buleuneun hanaui salangnolae*, 1991), **I Only Want to Live to 20** (*20 salgajiman salgo shipeoyo*, 1992), **Mister Mama** (1992), **Two Cops** (*Tukabseu*, 1992), **How to Top My Wife** (Manula jugigi, 1994), **Two Cops 2** (*Tukabseu 2*, 1996), **Seven Reasons Why Beer Is Better Than a Lover** (*Maegjuga aeinboda joheun 7 gaji iyu*, 1996 / film colectivo), **Bedroom and Courtroom** (*Saenggwabu uijaryo cheonggu sosong*, 1998).

KIM Dae-seung
Licenciado en teatro por la Universidad de Joong-Ang, comenzó su carrera en el cine como ayudante de dirección de Chun Ji-young y del reputado realizador Im Kwon-taek. Su primer largometraje, el melodrama **Bungee Jumping of Their Own** (*Beonji-jeonpereul hada*, 2001) tuvo muy buen recibimiento crítico. Su segunda película, **Blood Rain** (*Hyeol-ui nu*, 2005), es un original y apasionante *thriller* detectivesco-histórico ambientado en la era Chosun. Con su siguiente película, **Traces of Love** (*Gaelruo*, 2006), ha regresado a los terrenos del melodrama contemporáneo. Su trabajo más reciente es **Lovers** (2007), otra historia de amor.

KIM Dong-bin (n. 1957)
Debuta como director en 1995 con la comedia dramática **Mom Has a Lover** (*Eommaege aeini saenggyeoteoyo*), pero su reputación se ha forjado en el campo del cine de terror: tras una primera incursión, **Nabbun ai** (1996), obtuvo un gran éxito de taquilla con **Ring Virus** (1999), *remake* coreano del popular film japonés **The Ring (El círculo)** (*Ringu*; Hideo Nakata, 1998). Pese al éxito, no volvió a la dirección hasta seis años más tarde con otro eficiente film fantástico, **Red Eye: El tren del horror** (*Redeu-ai*, 2005).

KIM Eung-soo (n. 1966) (o **KIM Eung-su**)
Licenciado en Psicología por la Universidad de Seúl y en Cine por la de Moscú, rodó su primer largometraje en Rusia: **Time Lasts** (1996) está basado en sus propias experiencias como activista político. Su siguiente trabajo, **Desire** (*Yok mang*, 2002), una cinta inspirada en los maestros de la modernidad europea, fue la primera película coreana rodada en alta definición y alcanzó cierto prestigio gracias a su paso por los festivales de Pusan y Locarno. A esta siguió la comedia dramática **Way to Go, Rose** (*Dalryeo-la jangmi*, 2005), nueva vuelta de tuerca a las relaciones de pareja.

KIM In-sik (n. 1960) (o **KIM In-shik**)
Tras licenciarse en Literatura Francesa por la Universidad de Jeonam, estudia cine en París. Su ópera prima, la producción independiente **Road Movie** (*Rodeu mubi*, 2002), es una historia de amor gay que fue muy apreciada en los festivales de San Francisco, Rotterdam y Pusan. Su segundo film, **Hypnotized / Faceless Beauty** (*Eolguleobtneun minyeo*, 2004), es otra historia de amor de estilizada puesta en escena.

KIM Sang-jin (n. 1967)
A medio camino entre el cine de acción y la comedia disparatada, la filmografía de Kim Sang-jin es una de las propuestas más entretenidas, y al mismo tiempo personales, del reciente cine coreano. Sus tres primeros filmes –**Money in My Account** (*Doneul gajgo twieola*, 1995), **Gangsters Lessons** (*Gangpae sueob*, 1996) y **Two Cops 3** (*Tukabseu 3*, 1998)– ya caminan en una dirección que perfeccionará en **Attack the Gas Station!** (*Juyuso seubgyuksageun*, 1999) y **Kick the Moon** (*Shinlaui dalbam*, 2001), crónicas urbanas sobre delincuencia callejera que combinan humor y una violencia cercana al *slapstick*. La divertida **Jailbreakers** (*Gwangbokjoel teuksa*, 2002) parodia el género carcelario, mientras que **Ghost House** (*Gwishini sanda*, 2004) adapta su peculiar sentido del humor al cine de fantasmas. El suspense y la comedia se vuelven a combinar en su más reciente trabajo, **Kidnapping of Mrs. Kwon Soon-boon** (2007).

KIM Sung-su (n. 1961)
Debuta en 1993 con el film **Dead End** (*Bimyong tosi*), al que siguen **Run Away** (1995), el drama juvenil **Beat** (1997) y el film ambientado en el mundo del boxeo **The City of Rising Sun** (*Taeyangeun eobda*, 1998). Pero la consagración le llega con su cinta histórica de aventuras **Musa** (2001). Esta producción de alto presupuesto parece surgir al rebufo de filmes como **Tigre y dragón** (*Wo hu cang long / Crouching Tiger, Hidden Dragon*; Ang Lee, 2000) e incluso aprovecha a su protagonista femenina, Zhang Ziyi; sin embargo, acaba siendo un notable film épico más cercano al cine de Kurosawa que al *wuxia pian*. Tras el éxito de este film, ha dirigido la original comedia romántica **Please, Teach Me English** (*Yeongeo wanjeonjeongbok*, 2003).

KIM Tae-il (n. 1963)
Uno de los principales representantes del documental en el reciente cine coreano, debutó en 1993 con **Special Song of Wongin Factory**, primera entrega de una serie de películas que reflejan la vida proletaria de Corea del Sur. En otros de sus trabajos, como **Making the Spy** (1998), indaga en el candente tema de la división de las dos Coreas. *Otras películas*: **The Man Who Crossed the Division** (1995), **A Purple Handkerchief** (1995), **Aging Grass Stays Greener When Together** (1996), **4.9** (2000), **The Story of Korea Informal Women Workers** (2003), **Walking for Life** (2004), **Annyong, Sayonara** (2006).

KIM Tae-gyun (n. 1960)
Un director que se ha acercado a la comedia romántica en sus dos primeras películas, **The Adventures of Mrs. Park** (*Park Bong-gon gachulageon*, 1996) y **First Kiss** (*Kiss harggayo*, 1998), aunque la consagración le llegó con esa hábil mezcla de humor y artes marciales que es **Volcano High** (*WaSanGo*, 2001). A este éxito siguieron otras dos comedias, **Romance of Their Own / True Romance / Temptation of Wolves** (*Neukdaeui yuhok*, 2004) y **A Millonaire's First Love** (*Baekmangjanja-ui cheot-sarang*, 2006).

KIM Tae-yong (n. 1969)
Este licenciado en Ciencias Políticas por la Universidad de Yonsei debuta en 1999 codirigiendo con Min Kyu-dong la popular **Memento Mori** (*Yeogo goedam 2*), nueva aportación a la moda del cine de fantasmas en internado femenino iniciada por **Whispering Corridors** (*Yeogo goedam*; Park Ki-hyung, 1998). Cambia totalmente de registro con **On the Road, Two** (2005), documental sobre una gira de la banda de rock Yoon Band. Su siguiente película de ficción es el drama familiar **Family Ties** (*Gajok eui tansaeng*, 2006).

KIM Yoo-jin (o **KIM Yu-jin**)
Tras iniciarse en el cine como director artístico, su película **A Promise** (*Yaksohk*, 1998) fue la más taquillera del año, un melodrama sobre el amor entre una doctora y un gánster que cimentó la fama de la estrella femenina Jeon Do-yeon. Kim se acercó luego al género policiaco con el correcto *thriller* **Wild Card** (2003). *Otras películas*: **Love Song of a Hero** (*Yeongung yeonga*, 1986), **The Island of Shilo** (*Shiloui seom*, 1988), **Because You Are a Woman** (*Danji geudaega yeojalaneum iyumaneulo*, 1990), **Love is Oh-yeah** (*Chamgyeoneun no salaneun oh-yeah*, 1993), **My Dear Keum-hong** (*Keum-honga Keum-honga*, 1995), **Seven Reasons Why a Beer**

Is Better Than a Lover (*Maegjuga aeinboda joheun 7 gaji iyu*, 1996 / film colectivo).

KIM Yong-gyun
Tras ganar premios en diversos festivales con algunos de sus cortometrajes (**Grandfather**, **On Leave**, **Just Do It**) debuta con **Wanne & Junah** (*Wanne wa Junah*, 2001), una historia de amor juvenil. Su segunda película es el *thriller* fantástico **The Red Shoes** (*Boon-hong-shin*, 2005).

KIM Young-jun (n. 1968)
Su ópera prima fue la espectacular fantasía de artes marciales **Bichunmoo** (2000), gran éxito de taquilla y film bien popular en los circuitos internacionales. Su gusto por las historias épicas se corrobora con su segundo trabajo, **Shadowless Sword** (*Muyeong geom*, 2005), otro producto más del renacimiento del *wuxia pian* en el cine asiático.

KWAK Jae-yong (n. 1959) (o **KWAK Jae-young**)
Su primer largometraje, **My Sassy Girl** (*Yeopgijeogin geunyeo*, 2001), fue una de las películas más taquilleras de la historia del cine coreano y dio pie a toda una serie de productos que imitaron su astuta combinación de comedia alocada y melodrama lacrimógeno. Esa vena sentimental será explotada hasta la saciedad en su segunda película, **Classic** (*Keulreasik*, 2003), mientras que con su siguiente trabajo, **Windstruck** (*Nae yeojachingureul sogae habnida*, 2004), propone una comedia policiaca en la que tampoco falta el melodrama. Su última película lleva por título **My Mighty Princess** (*Mu-lim Yeo-dae-saeng*, 2007).

KWAK Ji-kyoon (n. 1954)
Un veterano realizador que debutó en 1986 con **Winter Wanderers** (*Gyeoul nageune*) y que tiene ya diez títulos en su filmografía. Especializado en el melodrama, ha retratado historias de amores juveniles en películas como **Spring / Youth / Plum Blossom** (*Cheongchun*, 2000) o **Fly High** (*Ssarang-hanika-gwen-chana*, 2006). *Otras películas*: **The House of Two Women Love Triangle** (*Du yeojaui jib*, 1987), **Wound / Broken Heart** (*Sangchgeo*, 1989), **Long After That** (*Gehurodo olaetdongan*, 1990), **Portrait of Youth / Passion Portrait** (*Jeolmeun nalui chosang*, 1991), **The Woman Who Doesn't Break Up / A Woman Who Won't Divorce** (*Ihonhaji anheun yeoja*, 1992), **Days of Roses** (*Jangmiui nanal*, 1994), **Deep Sorrow** (*Gipeun seulpeum*, 1997).

KWAK Kyung-taek (n. 1966)
Tras cursar estudios de cine en Nueva York debutó con el largometraje **3 p.m. Paradise** (*Eoksutang*, 1997), al que siguió **Dr. K** (1998). Pero la fama llegó cuando su siguiente película, el enérgico drama **Friend** (*Chingoo*, 2001), se convirtió en la película coreana más taquillera de la historia del país hasta la fecha. Una fórmula de gran calado popular que siguió explotando en **Champion** (2002), biografía del boxeador coreano Kim Deuk-gu. **Mutt Boy** (*Ddong gae*, 2003) fue su siguiente trabajo, mientras que con la superproducción **Typhoon** (*Taepoong*, 2005) se adentra en el cine de acción con una espectacular aventura a lo James Bond bien cargada de sentimentalismo melodramático.

LEE Chang-jae (n. 1967)
Documentalista licenciado por la School of Art Institute of Chicago cuyo primer largometraje, **EDIT** (2003), llegó a ser programado en el MOMA de Nueva York. Tras dos documentales políticos –**Free Zone of Prisoner** (1999) y **Brief History of American War** (2003)–, en **Between** (*Sai-e seo*, 2006) investiga el caso real de una niña que dice estar destinada a convertirse en chamán.

LEE, John H. (n. 1971) (o **LEE Jae-Han**)
Aunque nacido en Corea del Sur, se crió en Estados Unidos y cursó estudios en la New York Film School. Su ópera prima, **The Cut Runs Deep** (1998), es una película de bajo presupuesto que adquirió cierto prestigio en los círculos del cine *indie*. Más convencional resulta su melodrama **A Moment To Remember** (*Nae meorisokui jiwoogae*, 2004), un gran éxito de taquilla en Corea y Japón.

LEE Je-yong (n. 1965) (o **E J-Yong**)
Su ópera prima, **An Affair** (*Jung-sa*, 1998), es una triste historia de amor que la valió el reconocimiento crítico, conformado con su siguiente film, **Asako in Ruby Shoes** (*Sunaebo*, 2000). Contó con mayor presupuesto para su siguiente película, **Untold Scandal** (*Joseon namnyeo sangyeoljisa*, 2003), una traslación de la novela de Choderlos de Laclos *Las amistades peligrosas* a la Corea del siglo XVIII. Con **Dasepo Naughty Girls** (*Dasepo sonyo*, 2006) propone un radical cambio de registro: una sátira de explícita sexualidad y extravagante sentido del humor que combina animación con imagen real.

LEE Jeong-hyang (n. 1964)
Esta realizadora obtuvo un buen reconocimiento por parte de la crítica y el público gracias a su debut, **Art Museum by the Zoo** (*Misulgwan yup dongwan*, 1998), una cinta intimista y sugestiva basada en una experiencia personal. Su segundo film ya tuvo amplia repercusión internacional, compitió en festivales y fue estrenado en España: **Sang-woo y su abuela** (*Jibeuro*, 2002) emplea ya una fórmula de accesible sentimentalismo que le valió un gran éxito de taquilla en su país.

LEE Jun-ik (n. 1959)
En 1993 debuta con **Kid Cop** (*Hwangsanbul*), pero es con su segunda película con la que logra un gran éxito de público, **Once Upon a Time in the Battlefield** (2003). Lo mismo sucedió con **The King and the Clown** (*Wang-ui namja*, 2005), atractiva historia de amor con trasfondo histórico. En cambio **Radio Star** (*Radio-sta*, 2006) es una comedia contemporánea sobre una vieja estrella de rock convertida en *disc-jockey* en una emisora de radio.

LEE Kwangmo
Su ópera prima obtuvo un gran reconocimiento crítico, participó en la Quincena de Realizadores de Cannes y obtuvo el Premio al Mejor Director en el Festival de Cine de Tokio: **Spring in My Hometown** (*Aerumdawoon shhejul*, 1998) es un retrato de la vida en un pequeño pueblo durante la Guerra de Corea rodado con extrema contención y fina sensiblidad. Sorprendentemente, Lee no ha vuelto a dirigir, aunque ya ha anunciado un nuevo proyecto para 2007, **Fairy Tale of A Picture Tree**.

LEE Kyu-hyung (n. 1959) (o **LEE Gyu-hyeong**)
Licenciado en cine y teatro por la Universidad de Hanyang, debutó en 1987 con **Blue Sketch**, a la que seguirían **Good Morning Ms. President** (1989), **I Am Gonna Do Something Shocking** (1990) y **The Hungry Beast 5** (1995). Pero ha sido su última película la que mayor aceptación y reconocimiento ha obtenido: **DMZ** (*DMZ, bimujang jidae*, 2003) está ambientada en la zona de confrontación de las dos Coreas durante el año 1978.

LEE Myung-se (n. 1957)
Tras rodar varias comedias románticas, este realizador soprendió a propios y extraños con **Nowhere to Hide** (*Injeong sajeong bol geot eobtda*, 1999), una sofisticada y atípica historia de cine negro capaz de llevar los códigos del género por derroteros inesperados. Su estilo manierista y rebuscado llega hasta las últimas consecuencias en su siguiente película, **Duelist** (*Hyeongsa*, 2005), un homenaje al cine de aventuras y artes marciales filmado con extravagante sentido del humor y alucinante sentido de la composición plástica. Su última película, **M** (2007), es un relato sobre el mundo privado de un escritor que mezcla fantasía y realidad. *Otras películas*: **Gagman** (1989), **My Love, My Bride** (*Naui sarang naui shinbu*, 1990), **First Love** (*Cheot sarang*, 1993), **Bitter and Sweet** (*Namjaui goerowe*, 1995), **Their Last Love** (*Jidokhan sarang*, 1996).

LEE Si-myung (n. 1970)
Licenciado por la Universidad de Hanyang, trabajó como guionista y ayudante de dirección antes de rodar su primer largometraje, la lujosa e interesante cinta de ciencia-ficción **2009: Lost Memories** (2001), ambientada en un futuro alternativo en el que Japón ha ganado la II Guerra Mundial y Corea es aún una colonia. Su segunda película es una comedia fantástica acerca de un vampiro convertido en policía: **Vampire Cop Ricky** (*Heup-hyeol Hyoungsa Na-do-yeol*, 2005).

LEE Sung-gang (n. 1962) (o **LEE Seong-kang**)
Director de cine de animación que ganó prestigio en festivales internacionales con sus cortometrajes. Su primer largo, **My Beautiful Girl, Mari** (*Mari iyagi*, 2002), es un sensible relato fantástico que ha sido bien conocido en todo el mundo y fue premiado en el Festival de Cine de Animación de Annecy. En el pasado Festival de Cannes presentó su segundo largo, **Yobi, the Five-Tailed Fox** (*Chun neun yuh ooh yuh ooh bi*, 2007).

LEE Yoon-ki (n. 1965)
Su ópera prima, **This Charming Girl** (*Yeoya, Jeonghye*, 2004), es un delicado retrato de una relación amorosa que tuvo buena acogida crítica. Una línea coherente con su siguiente film, **Love Talk** (*Reobeu tokeu*, 2005), relato de un triángulo amoroso. Su tercer largo lleva por título **Ad Lib Night** (*Aju teukbyeolhan sonnim*, 2007).

MOON Seung-wok (n. 1968)
Debutó con la coproducción coreano-polaca **Taekwondo** (1998), a la que siguió **The Butterfly** (*Nabi*, 2001), modesta pero inquietante cinta ambientada en un futuro próximo. Tras dirigir un segmento del film colectivo **After War** (*Jeonjaeng geu ihu*, 2002), con **The Romance** (2006) se adentra en el más seguro terreno del melodrama con gánster.

NOH Dong-seok
Relizador de cine independiente licenciado por la Academia de Artes Cinematográficas de Corea. Debutó en 2001 con el corto **Chorong & Me**, al que siguió **Doggy** dos años más tarde. Su primer largo es **My Generation** (*Mai jeneoreisheon*, 2005), una *road movie* de bajo presupuesto rodada en formato digital. Posteriormente ha rodado **Boys of Tomorrow** (*Woo-ri-e-ge nae-il-eun up-da*, 2007).

OH Ki-hwan
Proveniente del campo de la publicidad y el documental, debutó en el largo con el exitoso melodrama **Last Present** (*Sun Mool*, 2001), a la que ha seguido la comedia romántica **Art of Seduction** (*Jakeob-ui jeongseok*, 2005).

PARK Cheol-kwan
Su única película hasta el momento, **Hi, Dharma!** (*Dalmaya nolja*, 2001), fue un gran éxito de taquilla: este hábil relato sobre unos gánsteres refugiados en

un monasterio budista propició la moda de este tipo de comedias y dio pie a una secuela, **Hi, Dharma! 2** (*Dalmaya, Seoul gaja*; Yook Sang-hyo, 2004).

PARK Chul-soo (n. 1947) (o **PARK Cheol-su**)
Un veterano realizador volcado durante décadas en la producción de cine y televisión, hasta que se hizo popular al dirigir el obsesivo y truculento *thriller* **301/302** (1995), la primera película surcoreana que participó en el Festival de Sundance y tuvo amplia distribución internacional. Su retrato familiar **Kazoku Cinema** (*Kazoku shinema*, 1998) fue la primera película surcoreana rodada en Japón con actores japoneses. Su último trabajo, **Green Chair** (*Noksaek-ui-ja*, 2005), narra una historia de amor con una explicitud sexual poco habitual en el cine coreano. *Otras películas*: **Captain of the Back Streets** (*Golmok daejang*, 1978), **The Rain at Night** (*Bamimyeon naerineun bi*, 1979), **Painful Maturity** (*Apeun seongsuk*, 1980), **Ireon yeoja eontnayo** (1981), **Stray Dogs** (*Deulgae*, 1983), **The Tinker's Wife** (*Ddaemjangi anae*, 1983), **Mother** (*Eomi*, 1985), **A Pillar of Mist** (*Angae gidung*, 1986), **Hello Lim Geok-jeong** (1987), **My Mellow Rose** (*Jedshiggot dangshin*,1988), **Today's Women** (*Oneul yeoja*, 1989), **Oseam** (1990), **The Woman Who Walks on Water** (*Mulwireul geodneun yeja*, 1990), **Seoul Evita** (1991), **Theresa's Lover** (*Theresaui yeonin*, 1991), **Flower in the Snow** (*Nunggot*, 1992), **Towards Existence** (*Uri shidaeui sarang*, 1994), **Farewell My Darling** (*Haksaeng bugkun shinwi*, 1996), **Push! Push!** (*Sanbuingwa*, 1997), **Bongja** (2000).

PARK Heung-shik
Tras trabajar como ayudante de dirección de Hur Jin-ho, debutó con la comedia romántica **I Wish I Had a Wife** (*Nado anaega isseosseumyeon johgessda*, 2004), popular por haber reunido en pantalla a las estrellas locales Sol Kyung-gu y Jeon Do-yeon. Dirigió después la cinta fantástica **My Mother the Mermaid** (*Ineo gongju*, 2004), la comedia policiaca **The Twins** (*Yeokjeon-ui myeongsu*, 2005) y el drama **Bravo, My Life!** (*Saranghae malsoonssi*, 2005).

PARK Jin-pyo (n. 1966)
Licenciado en Cine por la Universidad de JoongAng, se inició como realizador en televisión. Su ópera prima para la pantalla fue **Too Young to Die** (*Jukeodo joha*, 2002), delicada historia de amor entre dos ancianos, y posteriormente rodó uno de los episodios del film colectivo **If You Were Me** (*Yeoseot gae ui siseon*, 2003). Su siguiente película, **You Are My Sunshine** (*Neo neun ne wun myoung*, 2005), narra la historia de amor entre un hombre y una enferma de sida.

PARK Ki-hyung (n. 1968)
Con su ópera prima, el film de terror **Whispering Corridors** (*Yeogo goedam*, 1998), no sólo logró una de las cintas más taquilleras y polémicas del año en su país, sino que dio pie a todo un género del cine fantástico nacional: el *yogo goedam*, es decir, las historias de fantasmas ambientadas en institutos femeninos. Sus siguientes películas fueron nuevas incursiones en una especie de "fantástico poético": **Secret Tears** (*Bimil*, 2000) y **Acacia** (2003).

PARK Ki-yong (n. 1961)
Este realizador sorprendió con su ópera prima, **Motel Cactus** (*Motel Seoninjang*, 1997), estilizada cinta fotografiada por Christopher Doyle que narra cuatro historias de amor en una habitación de motel. Su segunda película fue la espléndida **Camels** (*Nakta(dul)*, 2002), una desoladora historia de amor rodada en blanco y negro con un preciso estilo minimalista.

PARK Kwang-chun
Su debut, **The Soul Guardians** (*Toemaok*, 1998), tuvo cierta importancia para el cine coreano por explotar las posibilidades de las técnicas digitales en la creación de efectos especiales y se saldó con un gran éxito de taquilla. Le siguieron el melodrama sentimental **Madeleine** (2003) y la comedia policiaca **She's on Duty** (*Jambok-geunmu*, 2005).

SHIN, Nelson (n. 1939)
Una de las figuras más destacadas en el campo del cine de animación coreano en su faceta de dibujante, director, productor y profesor. Comenzó como caricaturista de periódico en Seúl, pero se traslasdó a Estados Unidos, donde trabajó como animador en series tan populares como **Los Simpson**, **Arthur** o **Tiny Toon Adventures**. De regresó a su país natal en 1985, funda en 1996 ASIFA (Association Internationale du Film d'Animation) Corea, de la que es presidente. En 2005 dirige el largometraje **Empress Chung** (*Wang-hu Shim-cheong*), ambiciosa producción de animación con un presupuesto de 6 millones de dólares y basada en una leyenda tradicional coreana.

SONG Hae-sung (n. 1964)
Licenciado por la Universidad de Hanyang, debutó con el film fantástico-romántico **Calla** (1999). Pero fueron sus dos siguientes películas las que tuvieron una buena acogida de público: la sensible historia de amor **Failan** (2001) y **Rikidozan: A Hero Extraordinary** (*Yeokdosan*, 2004). Con **Maundy Thursday** (*Woo-ri deul-ui Haeng-bok-han*, 2006) se acerca al peliagudo tema de la pena capital en Corea a través de la historia de amor entre una joven con tendencias suicidas y un condenado a muerte.

SONG Il-gon (n. 1971)
Licenciado por el Instituto de las Artes de Seúl, completó sus estudios de cine en Polonia, en la Escuela Nacional de Cine de Lodz. Su cortometraje

The Picnic (*So-Poong*, 1999) compitió en el Festival de Cannes. Debutó en el largo con el melodrama **Flower Island** (*Ggot seom*, 2001). Su segunda película, **Spider Forest** (*Geomisup*, 2004), es un drama de ambiente fantástico y tono onírico que fue bien conocido internacionalmente. Siguió otra historia de amor en esa misma línea, **Feathers in the Wind** (*Git*, 2004), mientras que su última película es **The Magicians** (*Mabeopsadeul*, 2006), nostálgico relato envuelto en un aura mágica.

YANG Yoon-ho (n. 1966) (o **YANG Yun-ho**)
Licenciado por la Universidad de Dongguk, obtuvo varios premios en festivales con su corto **Ga-byeon-cheo-su**, mientras que su primer largo, **Yuri** (1996), compitió en la Semana de la Crítica del Festival de Cannes. Con **Libera Me** (2000), espectacular *block-buster* sobre las hazañas del cuerpo de bomberos, entró en la gran industria. **Fighter in the Wind** (*Ba-ram-e Fa-ee-tuh*, 2004) es un *biopic* del luchador de artes marciales Oyama Matsutatsu, y **Holiday** (*Holli-dei*, 2006) es un policiaco con su buena carga de denuncia social. *Otras películas*: **Mr. Condoms** (1997), **The Best** (*Zzang*, 1998), **White Valentine** (*Hwaiteu ballenta-in*, 1999).

YEO Kyun-dong (n. 1958)
Licenciado en Filosofía por la Universidad de Seúl, ha trabajado en el cine como productor y actor antes de debutar en 1994 con **Out of the World** (*Sae sang bakuro*), a la que siguieron **Man** (1995), **Awesome Story / A Killing Story** (*Jugineun iyagi*, 1997), **La Belle** (*Mi in*, 2000) y el episodio **Crossing** del film colectivo **If You Were Me** (*Yeoseot gae ui siseon*, 2003). Su último film, **Silk Shoes** (*Bidan Gu-du*, 2005), es una producción de bajo presupuesto rodada en alta definición sobre las desventuras de un director de cine que ha de rodar una película en Corea del Norte.

YOON Jong-bin (n. 1979)
Licenciado en Cine por la Universidad de Chung Ang, ha llamado la atención de la crítica internacional con su debut, **The Unforgiven** (*Yongseo Bat-ji Mothanja*, 2005), cinta de bajo presupuesto que denuncia la brutalidad del servicio militar coreano.

YOON Jong-chan (n. 1963)
Estudió cine en la Universidad de Hangyan y se licenció en Dirección en la Universidad de Syracuse, en Estados Unidos. Allí rodó sus primeros e interesantes cortos **Playback**, **Views** y **Memento**. Este último es un esbozo de su primer largo, rodado ya en su país natal, **Sorum** (2001). Se trata de una de las más sugestivas y originales propuestas del reciente cine de horror coreano. Ya con muchos más medios ha rodado después **Blue Swallow** (*Cheung Yeon*, 2005), un *epic* más convencional que narra la historia de una mujer piloto durante la ocupación japonesa.

YU Ha (n. 1963) (o **YOO Ha**)
Este licenciado en Literatura Inglesa por la Universidad de Se-jong y en Cine por la de Dongguk, fue más conocido en sus inicios como poeta en la escena literaria coreana. Precisamente serán los poemas de uno de sus libros los que inspirarían su ópera prima, **We Must Go to Apgujung-dong on Windy Days** (*Barambuneun nalimyeon apgujeongdopge gayahanda*, 1993). Pero el título que lo hizo un nombre a tener en cuenta en el nuevo cine coreano fue **Marriage Is a Crazy Thing** (*Gyeolhoneun michinjishida*, 2002), radiografía de las relaciones de pareja a través de una tormentosa historia de amor. **Spirit of Jeet Keun Do: Once Upon a Time in High School** (*Maljukegeori janhoksa*, 2004) es un film de instituto con las artes marciales como telón de fondo, mientras que **A Dirty Carnival** (*Biyeolhan geori*, 2006) es una trágica historia de gánsteres que demuestra que también sabe moverse en el cine de acción.

YU Sang-wook (n. 1964) (o **YU, Jonathan**)
Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Kwangwoon en Seúl, debutó en 1994 con **Jeoldae salang**, a la que siguió el *thriller* **Piano Man** (1996). Con su segunda película, **The Mystery of the Cube** (*Geonchugmuhan yugmyeongagh cheui bimil*, 1999), se adentra en el género fantástico, mientras que su tercer film es una incursión en el más puro melodrama a la coreana: **The Windmill Palm Grove** (*Jong-ryeo Namu Sup*, 2005).

YUN In-ho (n. 1963)
Licenciado en Literatura Inglesa por la Universidad de Miyungji, continuó sus estudios de cine en Estados Unidos, en la Universidad de UCLA, y trabajó como ayudante de dirección en varias producciones de Hollywood. De regreso a Corea debuta como director con **Barricade** (1997), un film que marca la línea de sus siguientes trabajos, relatos domésticos y familiares ambientados en el mundo de la clase obrera: **Mayonnaise** (1999) y **When I Turned Nine** (*Ah-hop-sal-in-saeng*, 2004).

Índice filmográfico

1.3.6.: 173
3 p.m. Paradise: 205
4 Inyong shiktak (véase **Uninvited, The**)
4.9: 204
7inui yeopolo (véase **Seven Women Prisoners**)
16 Takes on Korean Society: 131, 132
20 salgajiman salgo shipeoyo (véase **I Only Want to Live to 20**)
101 Dalmatians: 124
200 Pounds Beauty: 101, 103, *112*, 113
301/302: 207
2001: A Space Odissey (véase **2001: Una odisea del espacio**)
2001: Una odisea del espacio: 90
2009: Lost Memories: 82, *86*, *87*, 206

A.P.T: *98*, 99, 201
Aachi & Ssipak: 203
Abeoji (véase **Father**)
Abeoji mollae (véase **Unbeknownst to Father**)
Acacia: 94, 200, 207
Ad Lib Night: 206
Addicted: 106
Adventures of Mrs. Park, The: 9, 204
Aerumdawoon shhejul (véase **Spring in My Hometown**)
Affair, An: 205
After War: 206
Age of Success, The: 63, 144
Agigongryong Doolie (véase **Little Dinosaur Doolie**)
Aging Grass Stays Greener When Together: 204
Ag-o (véase **Crocodile**)
Agressives, The: 202
Ah-hop-sal-in-saeng (véase **When I Turned Nine**)
Aimless Bullet, The: 45, 63
Aiqing wansui (véase **Vive l'amour**)
Aju teukbyeolhan sonnim (véase **Ad Lib Night**)
Akira: 90
Aladdin: 124
All for Love: 95, 106
All In: 38, 47, 48
Alphaville (véase **Lemmy Caution contra Alphaville**)
Amant, L' (véase **Amante, El**)
Amante, El: 111, 151
Amantes del Pont-Neuf, Los: 111, 151
Amants du Pont-Neuf, Les (véase **Amantes del Pont-Neuf, Los**)
America, America: 202
American Pie: 108
Anakiseuteu Anarchists: 158
Aneun yeoja (véase **Someone Special**)
Angae gidung (véase **Pillar of Mist, A**)
Ángel exterminador, El: 93
Angel's Egg: 90
Animaniacs: 122
Année dernière à Marienbad, L' (véase **Año pasado en Marienbad, El**)
Annyong, Sayonara: 125, *128*, 129, 204
Año pasado en Marienbad, El:139
Another Public Enemy: *80*, 203
Apeun seongsuk (véase **Painful Maturity**)
Apocalypse Now: 93
April Snow: *110*, 202
Arahan jangpung daejakjeon (véase **Arahan**)
Arahan: 192, 193, *196*, *197*, 199, 203
Arang: 99
Arco, El: 149, 150, 153, *154*, 155
Ardour: 201
Arirang: 62, 91
Art Museum by the Zoo: 104, 205
Art of Seduction, The: 108, 206
Arthur: 122, 207
Asako in Ruby Shoes: 205
Attack the Gas Station!: 75, 76, 81, 108, 204
Autumn Fairy Tale: 38, 103, 172
Avalon: 86
Awesome Story: 208

Babo: 115
Bad Guy: 107, 108, 111, *153*, 154, 155
Bajo el peso de la ley: 200
Bakha satang (véase **Peppermint Candy**)
Baksu-chiltae deonara (véase **Murder, Take One**)
Ballegyoseupso (véase **Flying Boys**)
Bamimyeon naerineun bi (véase **Rain at Night, The**)
Bamui yeolgisokeuro (véase **Into the Heat of the Night**)
Banchikwang (véase **Foul King, The**)
Barambuneun nalimyeon apgujeongdopge gayahanda (véase **We Must Go To Apgujung-dong on Windy Days**)
Ba-ram-e Fa-ee-tuh (véase **Fighter in the Wind**)
Baramnan gajok (véase **Mujer del abogado, La**)
Baramui jeonseol (véase **Dance With the Wind**)
Barbarian Policewoman, The (véase **Windstruck**)
Barking Dogs Never Bite: 181, *182*, 183
Barricade: 208
Basic Instinct (véase **Instinto básico**)
Battle Royale: 90
Battoru rowaiaru (véase **Battle Royale**)
Beat: 204
Because You Are a Woman: 204
Bedroom and Courtroom: 203
Before the Strike: 201
Belle, La: 208
Beomjweui jaeguseong (véase **Big Swindle, The**)
Beonjijeompeureul hada (véase **Bungee Jumping of Their Own**)
Bésame mucho: 202
Best, The: 208
Bet on My Disco: 108
Between: *125*, 126, *127*, 128, 205
Beyond the Years: 115
Bichunmoo: 200, 205
Bidan gu-du (véase **Silk Shoes**)
Big Swindle, The: 74, 80, 193, 202
Bimil (véase **Secret Tears**)
Bimyong tosi (véase **Dead End**)
Bin-jip (véase **Hierro 3**)
Bird That Stops in the Air, The: 202
Birdcage Inn: *152*, 155
Birth: 116
Bitter and Sweet: 206
Bitter But Once Again: 31
Bittersweet Life, A: *78*, *79*, 186, 187, 188, *190*, *191*, 199, 200
Biyeolhan geori (véase **Dirty Carnival, A**)
Bizarre Love Triangle, A: 159
Blade Runner: 89
Blood Rain: 80, *81*, 193, 203
Blood: The Last Vampire: 108
Bloody Aria, A: 80
Bloody Tie: *76*, 79, 199
Blossom Again: 203
Blue Seagull: 119
Blue Sketch: 206
Blue Swallow: 208
Boksunen naui geot (véase **Sympathy for Mr. Vengeance**)
Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom (véase **Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera**)
Bomnaleun ganda (véase **Bonito día de primavera, Un**)
Bongja: 207
Bonito día de primavera, Un: 103, 106, 110, 202
Boon-hong-shin (véase **Red Shoes, The**)
Bosque de sombras: 81
Boys of Tomorrow: 206
Bravo, My Life!: 207
Breath: 114
Brick: 90
Brief History of American War: 205
Broken Heart (véase **Wound**)
Bulletproof Monk (véase **Monje, El**)
Bului nara (véase **Country of Fire**)
Bungee Jumping of Their Own: 111, 116, 200, 203
Bushinsaba (véase **Ouija Board**)
Butterfly, The: 206
Bystanders: 202

Cabinet des Doctor Caligari, Das (véase **Gabinete del doctor Caligari, El**)
Calla: 110, 207
Calvaire: 81
Camels: 207
Campanadas a medianoche: 78
Campeón: 197
Can't Live Without Robbery: 202
Captain of the Back Streets: 207
Casa del lago, La: 105
Cello: *98*, 99, 100
Century of Cinema, The: 145
Chamgyeoneun no salaneun oh-yeah (véase **Love is Oh-yeah**)
Champ, The (véase **Campeón**)
Champion: 200, 205
Chattering of Heroes, The: 170
Chayubuin (véase **Madame Freedom**)
Cheob-sok (véase **Contact, The**)

Cheoleobtneun anaewa paramanjanhan nampyeon geurigo taekwon sonyeo (véase **Bizarre Love Triangle, A**)
Cheongchun (véase **Spring**)
Cheongugeui gyedan (véase **Stairways to Heaven**)
Cheonnyeon ho (véase **Thousand Year-Old Fox, A**)
Cheot sarang (véase **First love**)
Cheung Yeon (véase **Blue Swallow**)
Chico de oro, El: 196
Chilhwaseon (véase **Ebrio de mujeres y pintura**)
Children of the Sun: 49, 50
Chingoo (véase **Friend**)
Chinjeolhan geumjassi (véase **Sympathy for Lady Vengeance**)
Chorok mulkogi (véase **Green Fish**)
Chorong & Me: 206
Cho-seung dal gwa Bam-bae (véase **Crescent Moon, The**)
Choyonghan kajok (véase **Quiet Family, The**)
Chun neun yuh ooh yuh ooh bi (véase **Yobi, the Five-Tailed Fox**)
Chungyo (véase **Insect Woman**)
Chunhyang: 61, 62
Chunyudleui jeonyuksiksah (véase **Girls' Night Out**)
Churakhaneun geosheun nalgaega itda (véase **When Falls Down Has Wings**)
Cinema on the Road: 145
Cip eomneun cheonsa (véase **Homeless Angels**)
Círculo, El: 149
City of Rising Sun, The: 204
City of Violence, The: 74, 76, 78, 79, 192, 193, 195, *198*, *199*, 200
Classic: 104, 110, 205
Club de la lucha, El: *96*, 197
Coachman, The: 45
Coast Guard, The: *153*
Collateral: 168
Conduct Zero: 108
Contact, The: 104, 201
Country of Fire: 202
Crazy for Love: 103
Crescent Moon, The: 202
Crocodile: *151*
Crossing: 208
Crouching Tiger, Hidden Dragon (véase **Tigre y dragón**)
Cruel Winter Blues: 114
Crying Fist: 192, 193, 194, 197, 198, 199
Crying Out Love, in the Center of the World: 110
Cunnilingus in North Korea: 69
Cut Runs Deep, The: 205
Cut: 161
Cyborg Girl: 113

Dae Jang Geum: 104
Daenseo-ui sungjeong (véase **Innocent Steps**)
Daisy: 110
Dajiga umule pajinnal (véase **Day a Pig Fell into the Well, The**)
Dak0ta: 69
Dal-eun... haega kkuneun kkum (véase **Moon is the Sun's Dream**)
Dalkomhan insaeng (véase **Bittersweet Life, A**)
Dalkomhan shinbudeul (véase **Sweet Brides**)
Dalmaya nolja (véase **Hi, Dharma!**)
Dalmaya, Seoul gaja (véase **Hi, Dharma! 2**)
Dalryeo-la jangmi (véase **Way to Go, Rose**)
Dance With the Wind: 108
Danji guedaega yeojalaneum iyumaneulo (véase **Because You Are a Woman**)
Daseot gae ui shiseon (véase **If You Were Me 2**)
Dasepo Naughty Girls: 205
Dasepo sonyo (véase **Dasepo Naughty Girls**)
Day a Pig Fell into the Well, The: 135, 136, 137
Dayereh (véase **Círculo, El**)
Days of Roses: 205
Ddaemjangi anae (véase **Tinker's Wife, The**)
Ddong gae (véase **Mutt Boy**)
De aquí a la eternidad: 112
De entre los muertos: 156
Dead End: 204
Dead Friend: 99
Deep Sorrow: 205
Defensa: 81
Deliverance (véase **Defensa**)
Departed, The (véase **Infiltrados**)
Desengaño: 102
Desire: 133, 204
Deulgae (véase **Stray Dogs**)
Diabólicas, Las: 93
Diaboliques, Les (véase, **Diabólicas, Las**)
Diary of June (véase **Bystanders**)
Die Bad: 74, 75, 77, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 200
Die Hard (véase **Jungla de cristal, La**)
Dirty Carnival, A: 74, 75, 77, 78, 79, 114, 199, 208
Ditto: 101, 103, 114, 115
DMZ, bimujang jidae (véase **DMZ**)
DMZ: 206
Do You Believe in Jazz: 170
Doctor Strangelove (véase **¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú**)
Dodookmatgo motsala (véase **Can't Live Without Robbery**)
Dodsworth (véase **Desengaño**)
Dog Dreams: 119
Doggy: 206
Dogs of Flanders (véase **Barking Dogs Never Bite**)
Doll Master, The: 202
Dolls: 151
Domabaem (véase **Love Phobia**)
Domicilio desconocido: 149, 153, *154*, 164
Doneul gajgo twieola (véase **Money in My Account**)
Donggam (véase **Ditto**)
Doosaboo ilchae (véase **My Boss, My Hero**)
Dos hermanas: 92, 94, *96*, 99, 100, 186, 187, 188, *189*, 190, 191
Double Agent: 74, 80, *81*
Down by Law (véase **Bajo el peso de la ley**)
Dr. K: 205
Driver, The (véase **Driver**)
Driver: 193
Drunken Master (véase **Mono borracho en el ojo del tigre, El**)
Du yeojaui jib (véase **House of Two Women Love Triangle, The**)
Duelist: 200, 206
Dust in the Wind: 166

Ebrio de mujeres y pintura: 35, *66*
EDIT:205
Empress Chung: 117, 122, *123*, 207
En algún lugar del tiempo: 115
Eoggaedongmu (véase **Who's Got the Tape?**)
Eoksutang (véase **3 p.m. Paradise**)
Eolguleobtneun minyeo (véase **Hypnotized**)
Eomi (véase **Mother**)
Eommaege aeini saenggyeoteoyo (véase **Mom Has a Lover**)
Escalera de Jacob, La: 99
Eumranseosaeng (véase **Forbidden Quest**)
Eunhaengnamoo chimdae (véase **Gingko Bed, The**)
Eunmaneum oji anhneunda (véase **Silver Stallion, The**)
Evil Staircase: 93
eXistenZ: 85
Exorcist, The (véase **Exorcista, El**)
Exorcista, El: 94
Exosquad: 122
Expediente X: 200
Extraños en el paraíso: 200

Face: *99*, 100
Faceless Beauty (véase **Hypnotized**)
Failan: *31*, 105, 110, 116, 207
Fairy Tale of a Picture Tree: 206
Family Ties: 95, 204
Farewell My Darling: 207
Father: 202
Feathers in the Wind: 104, 112, 208
Felicidad de los Katakuris, La: 187
Fight Club (véase **Club de la lucha, El**)
Fighter in the Wind: 208
First Kiss: 204
First Love: 48, 206
Flandersui gae (véase **Barking Dogs Never Bite**)
Flower in the Snow: 207
Flower Island: 208
Fly High: 205
Flying Boys: 201
Flying Heaven Martial Arts: 31
Food, Flower and Scapegoat: 35
Forbidden Quest: 65
Formidables, Les: 74, 76, 79, 202
Foul King, The: 186, 187, *188*, 190, 191
Free Madam: 102
Free Zone of Prisoner: 205
Frequency: 115
Friend: 19, 26, *28*, 48, 77, 172, 193, 200, 205
Friends: 103
From Here to Eternity (véase **De aquí a la eternidad**)
Full House: 103, 104

Gabal (véase **Wig, The**)
Gabinete del doctor Caligari, El: 58, 96
Ga-byeon-cheo-su: 208

Gaeggum (véase **Dog Dreams**)
Gaenmaeul (véase **Seaside Village**)
Gaeul donghwa (véase **Autumn Fairy Tale**)
Gaeulro (véase **Traces of Love**)
Gagman: 206
Gajokeui tansaeng (véase **Familly Ties**)
Gamunui buhwal: Gamunui yeonggwan 3 (véase **Marrying the Mafia 3**)
Gamunui wigi: Gamunui yeonggwan 2 (véase **Marrying the Mafia 2**)
Gamunui yeonggwan (véase **Marrying the Mafia**)
Gancheob Li Cheol-jin (véase **Spy, The**)
Gandahar: 123
Gang jeok (véase **Formidables, Les**)
Gangpae sueob (véase **Gangsters Lessons**)
Gangster High: 200
Gangsters Lessons: 204
Gargoyles: 122
Gate of Truth, The: 132
Gate, The: 63
Gawi (véase **Nightmare**)
Gehuorodo olaetdongan (véase **Long After That**)
Genealogy, The: 66
General's Son, A: 105
Geomi sup (véase **Spider Forest**)
Geonchugmuhan yugmyeongagh cheui bimil (véase **Mistery of the Cube, The**)
Georukan gyeo (véase **Righteous Ties**)
Geoul sokeuro (véase **Into the Mirror**)
Gerry: 139
Geu seome gago shibda (véase **To the Starry Island**)
Geuddae geusaramdeul (véase **President's Last Bang, The**)
Geuk jang jeon (véase **Tale of Cinema**)
Geukdan-jeok Haru: 172
Geunyeoreul moreum gancheob (véase **Spy Girl**)
Ggot seom (véase **Flower Island**)
Ggotip (véase **Petal, A**)
Ghost House: 106, 204
Ghost in Love: 106
Ghost in the Shell: 90
Ghost: 106
Gilwe-eui younghwa (véase **Cinema on the Road**)
Gimaghin sanaedeul (véase **Happenings, The**)
Gingko Bed, The: 192, 200, 203
Gipeun seulpeum (véase **Deep Sorrow**)
Girls' Night Out: 176, 177
Git (véase **Feathers in the Wind**)
Gojitmal (véase **Mentiras**)
Golden Child, The (véase **Chico de oro, El**)
Golmok daejang (véase **Captain of the Back Streets**)
Gongdong gyeongbi guyeok (véase **Joint security area**)
Gonggongui jeog (véase **Public Enemy**)
Gonggongui jeog 2 (véase **Another Public Enemy**)
Good Morning Ms. President: 206
Goodbye South, Goodbye: 166
Goyangileul butaghae (véase **Take Care of My Cat**)
Grandfather: 205
Green Card (véase **Matrimonio de conveniencia**)
Green Chair: 106, 207
Green Fish: 47, *48*, 77, 163, *165*, 166, *167*, 168
Gritos y susurros: 93
Guerra de las galaxias, La: 118, 122
Guns & Talks: 169, *170, 171*, 172
Gunyong yeolcha (véase **Military Train**)
Guta-yubalja-deul (véase **Bloody Aria, A**)
Gwangbokjoel teuksa (véase **Jailbreakers**)
Gwishini sanda (véase **Ghost House**)
Gwoemul (véase **Host, The**)
Gyae-got-un nalui ohu (véase **Hot Roof, A**)
Gyeolhoneun michinjishida (véase **Marriage is a Crazy Thing**)
Gyeongmajang ganeun kil (véase **Road to the Race Track, The**)
Gyeoul nageune (véase **Winter Wanderers**)
Gyeoul yonga (véase **Winter Sonata**)

H: 74, 79, 80
Habitual Sadness: 201
Hae anseon (véase **Coast Guard, The**)
Haebaragi (véase **Sunflower**)
Haebyonui yoin (véase **Woman on the Beach**)
Haengbokeun seongjeoogsunoi anijyuanchao (véase **Happiness Has Nothing to Do with Student Records**)
Haine, La (véase **Odio, El**)
Haksaeng bugkun shinwi (véase **Farewell My Darling**)
Hammerboy: 122
Hanbando: 82, 87, 88, 203
Hand of Fate: 54, 58
Hanyo (véase **Housemaid, The**)
Happenings, The: 171
Happi endeu (véase **Happy End**)
Happiness: *114*, 202
Happiness Has Nothing to Do with Student Records: 203
Happy End: 101, 102, 104, 203
Hard Times (véase **Luchador, El**)
Harmonium in my Memory: 104, 116
Haunting, The: 96
Heavenly Path: 133
Hello Lim Geok-jeong: 207
Heup-hyeol Hyoungsa Na-do-yeol (véase **Vampire Cop Ricky**)
Hey, Man!: 199
Hi, Dharma!: 77, 108, 113, 206
Hi, Dharma! 2: 207
Hierro 3: 58, 107, 111, 149, 150, 151, 153, 155
Holiday: 208
Holli-dei (véase **Holiday**)
Homeless Angels: 49, 50, *51*
Hometown of the Legends: 94
Hong Kil-dong: 119
Host, The: *5*, 7, *11*, 12, 19, *37*, 38, 41, *42, 43*, 44, 45, 46, 48, 106, 112, 114, 152, 181, *184, 185*, 200
Hot Roof, A: 170
Hotelier: 38, 47
House of Two Women Love Triangle, The: 205
Housemaid, The: 49, 55, *56*, 57, 58, 93, 102
How to Top My Wife: 203
Human Affairs Are Nothing: 94
Humanist, The: 159
Hungry Beast 5, The: 206
Hurrah for Freedom: *49*, 51, 52, *53*
Hwaiteu ballenta-in (véase **White Valentine**)
Hwal (véase **Arco, El**)
Hwang Jin Yi: 201
Hwangsanbul (véase **Kid Cop**)
Hwanyo: 57
Hwanyo '82: 57
Hwaomkyung: 145
Hwaseongeuro gan sanai (véase **Letter from Mars, A**)
Hwayo (véase **Woman in Flames**)
Hyeolui un (véase **Blood Rain**)
Hyeongsa (véase **Duelist**)
Hyojadong Ibalsa (véase **President's Barber, The**)
Hypnotized: 204

I Am Gonna Do Something Shocking: 206
I Dream of Tomorrow: 29
I'm a Cyborg But That's Ok: 104, 114, *162*
I Only Want to Live to 20: 203
I Stand Up Every Day: 203
I Wish For What Is Forbidden to Me: 202
I Wish I Had a Wife: 58, 207
If You Were Me 2: 173, 199, 203
If You Were Me: 160, 202, 207, 208
Ihonhaji anheun yeoja (véase **Woman Who Doesn't Break Up, The**)
Ijun gancheob (véase **Double Agent**)
Ineo gongju (véase **My Mother the Mermaid**)
Infiltrados: 76
In-hyung-sa (véase **Doll Master, The**)
Injeong saejong bol geot eobtda (véase **Nowhere to Hide**)
Innocent Steps: 108
In-sa yeo-mu (véase **Human Affairs Are Nothing**)
Insect Woman: 93
Instinto básico: 80
Into the Heat of the Night: 202
Into the Mirror: 96, 97
Invasion America: 122
Ireon yeoja eontnayo: 207
Isla, La: *107*, 149, *150*, 152, 154, 155, 185, 192
Island of Shilo, The: 204

Jacob's Ladder (véase **Escalera de Jacob, La**)
Jaguimo (véase **Ghost in Love**)
Jailbreakers: 204
Jakarta: 203
Jakeob-ui jeongseok (véase **Art of Seduction, The**)
Jambok-geunmu (véase **She's on Duty**)
Janggunui adeul (véase **General's Son, A**)
Jangmiui nanal (véase **Days of Roses**)
Jangwa (véase **Dos hermanas**)
Jayu buin (véase **Free Madam**)
Jayu mansei (véase **Hurrah for Freedom**)
Jayu Puin: 54
Jeddshiggot dangshin (véase **My Mellow Rose**)
Jeoldae salang: 208
Jeolmeun nalui chosang (véase **Portrait of Youth**)

Jeon tae-il (véase **Single Spark, A**)
Jeonghyeong mi-in (véase **Remodeled Beauty**)
Jeonjaeng geu ihu (véase **After War**)
Jibeuro (véase **Sang-woo y su abuela**)
Jidokhan sarang (véase **Their Last Love**)
Jigureul jikyeora! (véase **Save the Green Planet**)
Jjakpae (véase **City of Violence, The**)
Joint Security Area: 14, 17, 22, 23, 24, 26, 31, 36, 40, 87, 152, 156, *157*, 158, 159, 160, 172, 184
Jokbo (véase **Genealogy, The**)
Jong-ryeo (véase **Windmill Palm Grove, The**)
Jopog manura (véase **Mi mujer es una gángster**)
Jopog manura 2 (véase **My Wife Is a Gangster 2**)
Jopog manura 3 (véase **My Wife Is a Gangster 3**)
Joseon Haehyeob (véase **Straits of Joseon**)
Joseon namnyeo sangyeoljisa (véase **Untold Scandal**)
Judgment: 158
Juegos sucio (Infernal Affairs): 76
Jugineun iyagi (véase **Awesome Story**)
Juhong geulshi (véase **Scarlett Letter**)
Jui ken (véase **Mono borracho en el ojo del tigre, El**)
Jukeodo joha (véase **Too Young to Die**)
Jukgeona hokeun nabbeugeona (véase **Die Bad**)
Jumeogi unda (véase **Crying Fist**)
Jungcheon (véase **Restless, The**)
Jungdok (véase **Addicted**)
Jungla de cristal, La: 45
Jungle Juice: 108, 201
Jung-sa (véase **Affair, An**)
Ju-on (véase **Maldición, La**)
Just Do It: 205
Juyuso seubgyuksgeun (véase **Attack the Gas Station!**)

Kai-Doh-Maru: 118
Kangwon-do ui him (véase **Power of Kangwon Province, The**)
Karate Kid, The (véase **Karate Kid**)
Karate Kid: 197
Kashoku shinema (véase **Kazoku Cinema**)
Katakuri-ke no kôfuku (véase **Felicidad de los Katakuris, La**)
Kazoku Cinema: 207
Keulreasik (véase **Classic**)
Keum-honga Keum-honga (véase **My Dear Keum-hong**)
Kick the Moon: 28, 31, 75, 76, 108, 113, 204
Kid Cop: 206
Kidnapping of Mrs. Kwon Soon-boon: 204
Kidô keisatsu patoreba (véase **Patlabor**)
Kill Bill: 195, 199
Killerdului suda (véase **Guns & Talks**)
Killing Story, A (véase **Awsome Story**)
King and the Clown, The: *19*, *45*, 46, *59*, *64*, *106*, 112, 206
Kiss harggayo (véase **First Kiss**)
Kkamdong: 156
Kôkaku kidôtai (véase **Ghost in the Shell**)
Kuroi ame (véase **Lluvia negra**)
Lake House, The (véase **Casa del lago, La**)
Last Great Wilderness, The: 81
Last Present: 206
Lazos de guerra: 12, *14*, 15, 18, 21, *22*, 24, *27*, *46*, 47, 48, 203
Leave Us Alone: 126, 133
Legend of Gingko, The: 200
Lemmy Caution contra Alphaville: 83
Letheui yeonga (véase **Love Song of Lethe**)
Letter from Mars, A: 172
Letter, The: 104
Lianlian fengchen (véase **Dust in the Wind**)
Libera Me: 208
Little Dinosaur Dooly: 122
Llamada perdida: 201
Lluvia negra: 24
Loca academia de policía: 184
Lock & Stock: 195
Lock, Stock and Two Smoking Barrels (véase **Lock & Stock**)
Long After That: 205
Lost in Love: 202
Love Impossible: 203
Love is Oh-yeah: 204
Love Letter: 116
Love Phobia: 106
Love So Divine: 108
Love Song for a Hero: 204
Love Song of Lethe: 202
Love Story: 105
Love Talk: 206
Love to Hill, A: 104
Lovers: 203
Lovers in Woomuk-Baemi: 85, 143, 145
Luchador, El: 193

M: 206
Mabeopsadeul (véase **Magicians, The**)
Mabu (véase **Coachman, The**)
Madame Freedom: 31, 58
Madeleine: 207
Madre e hijo: 168
Maegjuga aeinboda joheun 7 gaji iyu (véase **Seven Reasons Why Beer Is Better Than a Lover**)
Maeui gyedan (véase **Evil Staircase**)
Magicians, The: 208
Mai jeneoreisheon (véase **My Generation**)
Making the Spy: 204
Malas calles: 77
Maldición, La: 99
Maljukegeori janhoksa (véase **Once Upon a Time in High School**)
Man Who Crossed the Division, The: 204
Man with an Affair, The: 58, 202
Man: 208
Mangchi (véase **Hammerboy**)
Mansion of Madness, The: 93
Manula Jugigi (véase **How to Top My Wife**)
Mapado; 202
Mare, Il: 105, 110, 115
Mari Iyagi (véase **My Beautiful Friend, Mari**)
Marriage is a Crazy Thing: 108, 208
Marrying the Mafia: 101, 103, 202
Marrying the Mafia 2: 112, 202
Marrying the Mafia 3: *112*, 203
Mat i syn (véase **Madre e hijo**)
Matrimonio de conveniencia: 108
Matrix, The (véase **Matrix**)
Matrix: 196
Maundy Thursday: 110, 207
Mayonnaise: 208
Mazinger Z: 121
Mean Streets (véase **Malas calles**)
Memento Mori: 94, *95*, 100, 200, 204
Memento: 208
Memories of Murder: Crónica de un asesino en serie: 40, *72*, *75*, 76, *77*, 181, *183*, 184
Memories: 97, 186, 187, 188, 189, 190, 191
Mentiras: 85, 86, 107, 143, *144*, *147*, 200
Mi in (véase **Belle, La**)
Mi mujer es una gángster: *25*, 31, *77*, 102, 104, *105*, 108, 113, 115, 201
Mi vida sin mí: 106
Middle Corea: 70
Military Train: *52*
Millenium Mambo: 180
Millionaire's First Love, A: 204
Minyeo-neun goerowo (véase **200 Pounds Beauty**)
Miracle on 1st Street: *113*
Mister Mama: 203
Mistery of the Cube, The: 208
Misulgwan yup dongmulwon (véase **Art Museum by the Zoo**)
Miwodo tashihanbon (véase **Bitter But Once Again**)
Mom Has a Lover: 203
Moment to Remember, A: 106, 108, 116, 205
Money in my Account: 204
Mongjunggi (véase **Wet Dreams**)
Mongjunggi 2 (véase **Wet Dreams 2**)
Monje, El: 196
Mono borracho en el ojo del tigre, El: 196
Moon is the Sun's Dream: 156
Moonlight on Shilla, The (véase **Kick the Moon**)
Motel Cactus: 207
Motel Seoninjang (véase **Motel Cactus**)
Mother: 207
Mou gaan dou (véase **Infernal Affairs**)
Mr. Condoms: 208
Mr. Park: 45
Mudang: 125, *126*, 127, 128
Mujer del abogado, La: 47, 48, 175, 176, *177*, *178*, 200
Mujer del puerto, La: 58
Mu-lim Yeo-dae-saeng (véase **My Mighty Princess**)
Mulwireul geodneun yeja (véase **Woman Who Walks on Water, The**)
Mun (véase **Gate, The**)
Murder, Take One: *174*
Murmuring, The: 126, 201
Musa: 31, 204
Mutt Boy: 200, 205
Muyeong geom (véase **Shadowless Sword**)
My Barbarian Female Congresswoman: 34
My Barbarian Female Tutor: 34
My Beautiful Girl, Mari: *117*, 118, 119, 124, 206
My Boss, My Hero: 102, 108, 113

My Dear Keum-hong: 204
My Generation: 206
My Girl and I: 110, 202
My Love, My Bride: 206
My Mellow Rose: 207
My Mighty Princess: 113, 205
My Mother the Mermaid: 207
My Nike: 173
My Own Breathing: 201
My Sassy Girl: 28, *33*, *34*, *35*, 36, 97, *101*, 102, 103, 104, 107, *109*, 110, 113, 115, 173, 205
My Scary Girl: 113
My Wife Is a Gangster 2: 201
My Wife Is a Gangster 3: 201

N.E.P.A.L. (Never Ending Peace and Love): 160
Na maeumui punggeum (véase **Harmonium in My Memory**)
Nabbeun namja (véase **Bad Guy**)
Nabbun ai: 203
Nabi (véase **Butterfly, The**)
Nado anaega issosseumyeon johgessda (véase **I Wish I Had a Wife**)
Nae meorisokui jiwoogae (véase **A Moment to Remember**)
Nae yeojachingureul sogae habnida (véase **Windstruck**)
Nakta(dul) (véase **Camels**)
Namjaui goerowe (véase **Bitter and Sweet**)
Namnam buknyeo (véase **Love Impossible**)
Naneun nalmada ileoseonada (véase **I Stand Up Every Day**)
Naneun nareul pagoehal gwolliga itda (véase **Right to Ravage Myself, The**)
Naneun somanghnada naege geumjidoin (véase **I Wish For What Is Forbidden To Me**)
Nanguo zaijan, nanguo (véase **Goodbye South, Goodbye**)
Nanun Nalmada Naeilul Ggumggunda (véase **I Dream of Tomorrow**)
Nappu yeong-hwa (véase **Timeless, Bottomless, Bad Movie**)
Natural City: *82*, 83, 89, 91
Naui sarang naui shinbu (véase **My Love, My Bride**)
Navidad en agosto: 104, 105, 110, 112, 115, 202
Neo ttohan byeori doe-eo (véase **You Too Will Be a Star**)
Neoege narul bonaenda (véase **To You from Me**)
Neohuiga jazzreul midneunya (véase **Do You Believe in Jazz?**)
Neoneun nae unmyeong (véase **You Are My Sunshine**)
Neukdaeui yuhok (véase **Romance of Their Own**)
Nightmare: 200, 201
No Blood No Tears: 172, 192, 193, *194*, 195, 196, 199
No Comment: 172, 173
Noksaek uija (véase **Green Chair**)
Notre musique (véase **Nuestra música**)
Nowhere to Hide: 80, 200, 206
Nuestra música: 138
Nuga yongui baltobeul boatneunga (véase **Who Saw He Dragon's Claws?**)
Nunggot (véase **Flower in the Snow**)
Nunmul (véase **Tears**)

Oasis: 47, *111*, 116, 150, 163, 164, *166*, 167, *168*
Obaltan (véase **Aimless Bullet, The**)
Odio, El: 200
Oechul (véase **April Snow**)
Oh! Soojong (véase **Virgin Stripped Bare by Her Bachelors**)
Ojos sin rostro: 94
Old Garden, The: 167, 175, 176, 179, *180*
Oldboy: 46, 48, 110, 156, 159, *160*, 161, 170, 187, 200
On Leave: 205
On the Road, Two: 204
Once Upon a Time in the Battlefield: 206
One Missed Call (véase **Llamada perdida**)
Oneul yeoja (véase **Today's Women**)
Orae doin jung won (véase **Old Garden, The**)
Orora gongju (véase **Princess Aurora**)
Oseam: 119, 207
Ouija Board: 201
Our School: 125, *129*, 130
Out of the World: 208

Pab, Ggot, Yang (véase **Food, Flower and Scapegoat**)
Painful Maturity: 207
Palwouli Christmas (véase **Navidad en agosto**)
Pantera rosa, La: 122
Paradise Lost: 202
Paran daemun (véase **Birdcage Inn**)
Parang Juuibo (véase **My Girl and I**)
Park Bong-gon gachulageon (véase **Adventures of Mrs. Park, The**)
Park Sa-bang (véase **Mr. Park**)
Passion Portrait (véase **Portrait of Youth**)
Patlabor: 90
Patriotic Games: 29
Peppermint Candy: 163, 164, *165*, 166, 167, 180
Petal, A: 31, *32*, 85, 143, 144, 145, *146*, 167, 168
Phone: 200, 201
Piado nunmuldo eobshi (véase **No Blood No Tears**)
Pianista, La: 149
Pianiste, La (véase **Pianista, La**)
Piano Man: 208
Pichonmu (véase **Flying Heaven Martial Arts**)
Picnic, The: 208
Pillar of Mist, A: 207
Pink Panther, The (véase **Pantera rosa, La**)
Pinky and the Brain: 122
Playback: 208
Please, Teach Me English: 204
Plum Blossom (véase **Spring**)
Police Academy (véase **Loca academia de policía**)
Pon (véase **Phone**)
Pongryeok-sseokeul (véase **Gangster High**)
Poolha wooseu (véase **Full House**)
Porky's: 108
Portrait of Youth: 205
Power of Kangwon Province, The: 135, 136, 137, *138*
Precio del poder, El: 188
President's Barber, The: 37, *39*, 40, 41, 45
President's Last Bang, The: 46, 175, 176, 178, *179*, 200
Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera: 58, 151, 153, 155
Princess Aurora: 80
Promise, A: 204
Public Cemetery Under the Moon, The: 93
Public Enemy: 74, 76, 80, 196, 203
Pucca: 118
Pulp Fiction: 34, 193, 195
Pulsagari: 181, 184, 185
Pumhaeng zero (véase **Conduct Zero**)
Purple Handkerchief, A: 204
Purun galmaegi (véase **Blue Seagull**)
Push! Push!: 207
Pyeon ji (véase **Letter, The**)

Quianxi manbo (véase **Millenium Mambo**)
Quiet Family, The: 186, *187*, 190, 191

Radio Star: 206
Radio-sta (véase **Radio Star**)
Rain at Night, The: 207
Rainshower: 173
Real Fiction: 152
Red Eye: El tren del horror: 203
Red Shoes, The: 205
Redeu-ai (véase **Red Eye: El tren del horror**)
Remodeled Beauty: 94
Reobeu tokeu (véase **Love Talk**)
Repatriation: 125, 126, *130*, 131
Reservoir Dogs: 34, 195
Restless, The: 200
Resurrection: Empieza el juego (véase **Resurrection of the Little Match Girl**)
Resurrection of the Little Match Girl: 84, *85*, 86, 87, 89, 120, 143, 147, 148, 200
Revolver: 195
Right to Ravage Myself, The: 202
Righteous Ties: 114, *174*
Rikidozan: A Hero Extraordinary: 207
Ring (El círculo), The: 93, 95, 96, 98, 99, 203
Ring Virus: 203
Ringu (véase **Ring (El círculo), The**)
Rip it Up: 131
Road Movie: 204
Road to the Race Track, The: 145
Robot Taekwon V: Ekusupo Kongkjonghan ui naesul (véase **Taekwon V**)
Rocky: 197
Rodeu mubi (véase **Road Movie**)
Romance of Their Own: 204
Romance, The: 206
Romeo and Juliet (véase **Romeo y Julieta**)
Romeo y Julieta: 102
R-Point: 203
Run Away: 204
Running Wild: 199
Ryeong (véase **Dead Friend**)

Saam gaang (véase **Three**)
Saam gaang yi (véase **Three... Extremes**)
Sabiduría de los cocodrilos, La: 100
Sad Movie: 106, 113
Sae sang bakuro (véase **Out of the World**)
Saekjeuk shigong (véase **Sex is Zero**)
Saeneun pyegoksuneul keruinda (véase **Bird That Stops in the Air, The**)
Saenggwabu uijaryo cheonggu sosong (véase **Bedroom and Courtroom**)
Saibogujiman kwenchana (véase **I'm a Cyborg But That's Ok**)
Sai-e-seo (véase **Between**)
Salaire de la peur, Le (véase **Salario del miedo, El**)
Salario del miedo, El: 93
Salinnabileul ggotneun yeoja (véase **Woman in Pursuit of a Killer Butterfly, A**)
Salinui chueok (véase **Memories of Murder: Crónica de un asesino en serie**)
Samaria (véase **Samaritan Girl**)
Samaritan Girl: 150, 153, *155*
Saminjo: 157
Samouraï, Le (véase **Silencio de un hombre, El**)
Sanbuingwa (véase **Push! Push!**)
Sangchgeo (véase **Wound**)
Sanggyedong Olympic: 131
Sang-woo y su abuela: 205
Sarang ui Maengseo (véase **Vow of Love**)
Sarang-eul nochida (véase **Lost in Love**)
Saranghae malsoonssi (véase **Bravo, My Life!**)
Sarang-ni (véase **Blossom Again**)
Save the Green Planet:. 82, 90, 91
Scarface (véase **Precio del poder, El**)
Scarlett Letter: 74, *75*, 80, 106, 201
Scream: 93, 94
Seaside Village: 100
Sechinki (véase **Three Friends**)
Secret Sunshine: 114, 163, *164*, 168
Secret Tears: 193, 200, 207
Sekai no chûsin de, ai o sakebu (véase **Crying Out Love, in the Center of the World**)
Sen to Chijiro no kamikakushi (véase **Viaje de Chihiro, El**)
Seom (véase **Isla, La**)
Seoul Evita: 207
Seoul Hwangje (véase **Scoul Jesus**)
Seoul Jesus: 63, 143, 144
Seven Reasons Why Beer Is Better Than a Lover: 203, 204
Seven Women Prisoners: 172
Seven: 93
Sex is Zero: 108, 113
Sexto sentido, El: 99
Shadowless Sword: 200, 205
Shaenghwalui balgyeon (véase **Turning Gate**)
Shall We Dance?: 108
Shall we dansu? (véase **Shall We Dance?**)
She's on Duty: 108, 207
Sheitan: 81
Shi gan (véase **Time**)
Shilje sanghwang (véase **Real Fiction**)
Shiloui seom (véase **Island of Shilo, The**)
Shilrakwon (véase **Paradise Lost**)
Shinbu sueob (véase **Love So Divine**)
Shinlaui dalbam (véase **Kick the Moon**)
Shiri: 7, 10, 14, 15, *16*, 17, 19, 21, 23, 26, 27, 31, 40, 48, 74, 79, 80, 87, 152, 164, 172, 192, 203
Short Cuts (véase **Vidas cruzadas**)
Sibaji (véase **Surrogate Mother**)
Silence of the Lambs, The (véase **Silencio de los corderos, El**)
Silencio de los corderos, El: 93, 111, 151
Silencio de un hombre, El: 190
Silk Shoes: 208
Silmido: 14, *17*, 18, *21*, 23, 24, 27, 46, 47, 79, 172, 174, 203
Silver Stallion, The: 202
Silver Surfer: 122
Simpson, Los: 118, 121, 207
Simpsons, The (véase **Simpson, Los**)
Single Spark, A: 168
Sinpung ui Adeul teul (véase **Sons of the Sky**)
Siworae (véase **Mare, Il**)
Sixth Sense, The (véase **Sexto sentido, El**)
Sketch of a Rainy Day, A: 156
Snatch (véase **Snatch: Cerdos y diamantes**)
Snatch: Cerdos y diamantes: 195
So Cute: 148
Soar: 125, 126
Some: 74, 201, 203
Someone Grateful: 173
Someone Special: 170, 172, *173*, 174
Somewhere in Time (véase **En algún lugar del tiempo**)
Sonagi (véase **Rainshower**)
Sonagi 2004: 173
Songgong sidae (véase **Age of Success, The**)
Songhwan (véase **Repatriation**)
Sons of the Sky: 49, 51
Soo Sa Ban Jang: 181
So-poong (véase **Picnic, The**)
Sopyonje: 31, 35, 61, 62
Sorum: 208
Sospechosos habituales: 90
Soul Guardians, The: 31, 200, 207
Space Hiphop Duck: 203
Special Song of Wongin Factory: 204
Spider Forest: *92*, 96, *97*, 99, 208
Spider-Man: 119
Spirit of Jet Keun Do: Once Upon a Time in High School: 208
Spring in My Hometown: 206
Spring: 205
Spy Girl: 108
Spy, The: 169, 172
Ssaeng gyeoldan (véase **Bloody Tie**)
Ssarang-hanika-gwen-chana (véase **Fly High**)
Stairways to Heaven: 37, 48
Star Wars (véase **Guerra de las galaxias, La**)
Stargate: 87
Steal if You Can (véase **Can't Live Without Robbery**)
Story of Korea Informal Women Workers, The: 204
Straits of Joseon: *50*, 52
Stranger than Paradise (véase **Extraños en el paraíso**)
Straw Dogs (véase **Perros de paja**)
Stray Dogs: 207
Suchwiin bulmyeong (véase **Domicilio desconocido**)
Summer Scent: 38, 47
Sun Mool (véase **Last Present**)
Sunaebo (véase **Asako in Ruby Shoes**)
Sunflower: *114*
Sungnyangpali sonyeoui jaerim (véase **Resurrection of the Little Match Girl**)
Súper, El: 113
Super, The (véase **Súper, El**)
Surrogate Mother: 63
Susan Brinkui Arirang (véase **Susan's Brink Arirang**)
Susan's Brink Arirang: 202
Sweet Brides: 203
Sweet Dreams: 102
Swiri (véase **Shiri**)
Sympathy for Lady Vengeance: *103*, 110, 156, 157, 158, 159, *161*, *162*, 187, *302*
Sympathy for Mr. Vengeance: 40, 47, 93, 100, 156, 158, *159*, 160, 161, 162

¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú: 179
T'aeyang ui aiteul (véase **Children of the Sun**)
Tae Poong Tae Yang (véase **Agressives, The**)
Taegukgi hwinalrimyeo (véase **Lazos de guerra**)
Taekoesu Yonggary: 185
Taekwon V: 117, 121, 124
Taekwondo: 206
Taepung (véase **Typhoon**)
Taeyangeun eobda (véase **City of Rising Sun, The**)
Tajja (véase **Tazza: The High Rollers**)
Take Care of My Cat: 202
Tale of Cinema: 111, *136*
Tazza: The High Rollers: 200, 202
Tears: 176, 177
Teenage Love Song: 203
Tell me Something: 36, *74*, 79, 80, 93, 100, 201
Telmisseomding (véase **Tell me Something**)
Temptation of Wolves (véase **Romance of Their Own**)
Tenshi no tamago (véase **Angel's Egg**)
Their Last Love: 206
Thelma & Louise (véase **Thelma y Louise**)
Thelma y Louise: 195
Theresa's Lover: 207
Theresaui yeonin (véase **Theresa's Lover**)
Thief Maker (véase **Can't Live Without Robbery**)
This Charming Girl: 206
Thousand Year-Old Fox, A: 102
Three Friends: 202
Three... Extremes: 161
Three: 97, 188
Tigre y dragón: 31, 196, 200, 204
Time Between Dog and Wolf: 202
Time Lasts: 133, 204
Time: *111*, 150, 152, 153, 155
Timeless, Bottomless, Bad Movie: 147

Tinker's Wife, The: 207
Tiny Toons Adventures: 207
Titanic: 14, 15, 26
To the Starry Island: 168
To You from Me: 145
Today's Women: 207
Toimarok (véase **Soul Guardians, The**)
Tokyo Love Story: 34
Too Young to Die: 111, 207
Towards Existence: 207
Traces of Love: 111, 200, 203
Transformers, The: 122
Transformers: The Movie, The: 122
Tres colores: Rojo: 197
Trois couleurs: Rouge (véase **Tres colores: Rojo**)
True Romance (véase **Romance of Their Own**)
Tube: 74, 79
Tukabseu (véase **Two Cops**)
Tukabseu 2 (véase **Two Cops 2**)
Tukabseu 3 (véase **Two Cops 3**)
Turning Gate: 136, 140, 200
Twins, The: 207
Two Cops 2: 203
Two Cops 3: 204
Two Cops: 203
Typhoon: *7*, *12*, 48, 79, 80, 200, 205

Umma: 132, 133
Unbeknownst to Father: 172
Unforgiven, The: 208
Uninvited, The: 97
Unmyeong ui Son (véase **Hand of Fate**)
Untold Scandal: *65*, *106*, 205
Uri shidaeui sarang (véase **Towards Existence**)
Urideului haengbok-han shigan (véase **Maundy Thursday**)
Usual Suspects, The (véase **Sospechosos habituales**)

Vampire Cop Ricky: 206
Vertigo (véase **De entre los muertos**)
Viaje de Chihiro, El: 108, 119
Vidas cruzadas: 106
Views: 208
Virgin Stripped Bare by Her Bachelors: 135, 136, 137, 139, *140*
Visningar och rop (véase **Gritos y susurros**)
Vive l'amour: 151
Voice: 96, 97
Volcano High: 90, *91*, 196, 200, 203, 204
Vow of Love: 50, 51

Waikiki Brothers: 202
Walking for Life: 204
Wanee & Junah: 205
Wanne wa Junah (véase **Wanne & Junah**)
Wang-ui namja (véase **King and the Clown, The**)
War of Flowers, The (véase **Tazza: The High Rollers**)
Warriors (Los amos de la noche), The: 193, 199
Warriors, The (véase **Warriors (Los amos de la noche), The**)
WaSanGo (véase **Volcano High**)
Way to Go, Rose: 133, 204
We Are Not Warriors: 126
We Must Go to Apgujung-dong on Windy Days: 208
Welcome to Dongmakgol: 14, *18*, 22, *23*, 24, 46, 170, 173
Western Avenue: 202
Wet Dreams 2: 203
Wet Dreams: 203
When Falls Down Has Wings: 202
When I Turned Nine: 208
Whispering Corridors: *94*, 95, 96, 200, 204, 207
White Valentine: 208
Who Saw He Dragon's Claws?: 203
Who's Got the Tape?: 201
Wig, The: *100*
Wild Animals: *151*, 152
Wild Card: 204
Wind Echoing in My Mind: 202
Windmill Palm Grove, The: 208
Windstruck: 34, 108, 110, 205
Winter Sonata: 38, 47, 48
Winter Wanderers: 205
Wisdom of Crocodiles (véase **Sabiduría de los cocodrilos, La**)
Wishing Stairs: *95*, 99
Wo hu cang long (véase **Tigre y dragón**)
Wolgokseong (véase **Woman's Wail**)
Wolhaui gongdongmyoji (véase **Public Cemetery Under the Moon, The**)
Woman in Flames: 93
Woman in Pursuit of a Killer Butterfly, A: 93
Woman Is the Future of Man: 135, 136, 137,140, *141*, 200
Woman on the Beach: 111, 135, 136, *137*
Woman Who Doesn't Break Up, The: 205
Woman Who Walks on Water, The: 207
Woman Who Won't Divorce, A (véase **Woman Who Doesn't Break Up, The**)
Woman's Wail: 94
Wonderful Days: 82, *88*, *89*, 90, *120*, *121*
Woomuk-Baemi ui sarang (véase **Lovers in Woomuk-Baemi**)
Woo-ri-e-ge nae-il-eun up-da (véase **Boys of Tomorrow**)
Wound: 205

X-Files, The (véase **Expediente X**)

Ya soo (véase **Running Wild**)
Yaksohk (véase **Promise, A**)
Yasaeng dongmul bohoguyeog (véase **Wild Animals**)
Yeogo gwedam (véase **Whispering Corridors**)
Yeogo gwedam 2 (véase **Memento Mori**)
Yeogo gwedam 3 (véase **Wishing Stairs**)
Yeogo gwedam 4 (véase **Voice**)
Yeojaneun namjaui miraeda (véase **Woman Is the Future of Man**)
Yeokdosan (véase **Rikidozan: A Hero Extraordinary**)
Yeokjeon-ui myeongsu (véase **Twins, The**)
Yeolahob jeolmanggeute buleuneun hanaui salangnolae (véase **Teenage Love Song**)
Yeoleum hyangki (véase **Summer Scent**)
Yeolhyeol-nama (véase **Cruel Winter Blues**)
Yeongeo wanjeonjeongbok (véase **Please, Teach me English**)
Yeongung yeonga (véase **Love Song of a Hero**)
Yeoseot gae ui siseon (véase **If You Were Me**)
Yeoya, Jeonghye (véase **This Charming Girl**)
Yesterday: 79, 80, 82, 86, 88, 89, 202
Yeux sans visage, Les (véase **Ojos sin rostro**)
Yobi, the Five-Tailed Fox: 117, *124*, 206
Yok mang (véase **Desire**)
Yongseo Bat-ji Mothanja (véase **Unforgiven, The**)
Yopkijokkunyo geunyeo (véase **My Sassy Girl**)
You Are My Sunshine: 101, 103, 111, 113, 207
You Too Will Be a Star: 93
Youngmee (véase **Mudang**)
Youth (véase **Spring**)
Yuri: 208
Yu-wol-ui il-gi (véase **Bystanders**)

Zzang (véase **Best, The**)

Índice onomástico

Abelmann, Nancy: 58, 76, 81
Agresti, Alejandro: .105
Ahn Byung-ki: 99, 200, 201
Ahn Sang-hoon: 99
Ahn Sung-kee: 87
Ahn Tae-geun: 122
Alonso, Lisandro: 139
Altman, Robert: 106
An Gyeon: 64
Andersen, Hans Christian: 85
Annaud, Jean-Jacques: 111, 151
Antonioni, Michelangelo: 139
Arrabal, Fernando: 93
Avildsen, John G.: 197

Bae Bien-U: 70
Bae Chang-ho: 38, 60
Bae Yong-gyun: 60
Baek Woon-hak: 74
Bang Eun-jin: 80
Bang Jun-seok: 200
Bang Sung-bin: 51
Beery, Wallace: 200
Bergman, Ingmar: 93
Bettelheim, Bruno: 85, 91
Bin Laden, Osama: 87
Bok Geo-il: 86
Bong Joon-ho: 7, 19, 37, 38, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 75, 84, 100, 106, 109, 152, 160, *181*, 182, 183, 184, 185, 191, 193, 200
Boorman, John: 81
Bordwell, David: 138, 139
Borges, Jorge Luis: 138
Boseul Shin, Nathalie: 70
Boytler, Arcady: 58
Bresson, Robert: 111
Brower, Joseph: 58
Bruckheimer, Jerry: 79
Buñuel, Luis: 93
Bush Jr., George: 84
Butler, Judith: 30, 36
Byun Hyuk: 74, 106, 201
Byun Young-joo: 126, 201
Byun, Daniel H. (véase Byun Hyuk)

Cameron, James: 15, 26, 91
Carax, Leos: 111, 151
Carradine, David: 195
Castells, Manuel: 29, 36
Cazzaro, Davide: 63
Chan Mun-il: 202
Chan Yun-hyung: 104
Chan, Fruit: 149
Chang Yoon-hyun: 36, 74, 93, 201, 203
Chapiron, Kim: 81
Chen Kaige: 109
Cheung, Cecilia: 116
Cho Dong-oh: 200
Cho Duk-hyun: 69
Cho Jin-gyu: 31, 77, 108, 115, 201
Cho Min-ho: 74, 108, 201
Cho So-yong: 31
Choi Dong-hun: 74, 193, 200, 202
Choi Eun-hee: 185
Choi Ho: 76, 199
Choi Ik-hwan: 96
Choi Inkyu: 49, 50, 52
Choi Joon-shik: 148
Choi Jung-ah: 76, 81
Choi Jung-wha: 69
Choi Min-sik: 170, 197
Choo Chang-min: 202
Chun Doo-hwan: 40, 44, 85, 122, 144, 148, 179
Chung Ji-woo (véase Jung Ji-woo)
Chung Yong-woo: 38
Cioran, Émile Michel: 168
Clark, Bob: 108
Clouzot, Henri-Georges: 93
Coixet, Isabel: 106
Constantine, Eddie: 83
Cooper, Jackie: 200
Coppola, Francis Ford: 93
Cortázar, Julio: 168
Craven, Wes: 93, 94
Cronenberg, David: 85, 91
Cruise, Tom: 75
Cueto, Roberto: 168
Cukor, George: 102

Dal Paran: 147
Daly, Fergus: 166, 168
Daniel, Rod: 113
Davis, Geena: 195
De Laclos, Choderlos: 65, 205
De Palma, Brian: 80, 187, 188
Deleuze, Gilles: 138, 139, 142
Delon, Alain: 78, 190
Demme, Jonathan: 93, 111, 151
Dissanayake, Wimal: 58
Djuna: 99, 100
Don Eun-gi: 51
Dong Chi-sung: 173
Doyle, Christopher: 207
Du Welz, Fabrice: 81
Duras, Marguerite: 138

E J-yong (véase Lee Je-yong)
Eckert, Carter: 148
Egen, Brian James: 99
Eisenstein, Sergei Mikhailovich.: 50, 54, 55, 58, 63
Elena, Alberto: 168
Eliot, T.S.: 175
Elsaesser, Thomas: 58
Emmerich, Roland: 87
Engels, Friedrich: 54, 58
Escher, M.C.: 96

Fernández Almendras, Alejandro: 142
Fincher, David: 93, 96, 197
Ford, John: 75, 84
Franju, Georges: 94
Freud, Sigmund: 50, 58
Fukasaku, Kinji: 90

Gariazzo, Giuseppe: 84, 91
Garon, Tsuchiya: 160
Gatto, Robin: 168
Gehry, Frank: 68
Gernsback, Hugo: 91
Gibson, William: 83
Glazer, Jonathan: 116
Gledhill, Christine: 58
Godard, Jean-Luc: 83, 138
Grossman, Andrew: 100
Gubern, Román: 167

Ha Il-ji: 145
Han Hyung-mo: 31, 54
Han Suk-kyu: 166, 178
Han Yeo-reum: 155
Haneke, Michael: 149,155
Hansen, Myriam: 30, 36
Harmes, Adam: 36
Hartzell, Adam: 142
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: 36
Heo In-mu: 108
Herzog, Werner: 133
Hill, Walter: 193
Hiller, Arthur: 105
Hitchcock, Alfred: 156, 201
Hoblit, George: 116
Hong Sang-soo: 37, 38, 107, 109, 111, *135*, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 148, 164, 191, 200
Hou Hsiao-hsien: 135, 165, 166, 167, 177, 180
Huillet, Danièle: 133
Hum Moon-yung: 109
Hunter, Paul: 196
Hur Jin-ho: 104, 109, 110, 114, 115, 202, 207
Hwang Jin-yi: 63
Hwang Sun-won: 104
Hwang Yui-hee: 51

Iampolski, Mikhail: 35
Im In-ae: 35
Im Kwon-taek: 31, 35, 60, 61, 62, 63, 66, 105, 109, 115, 164, 201
Im Kyung-hoon: 57, 58
Im Kyung-soo: 202
Im Sang-soo: 46, 47, 48, 164, *175*, 176, 177, 179, 180, 200
Im Seok-gi: 119
Im Soo-jung: 114
Im Sun-rye: 202
Imamura, Shohei: 24
Iwai, Shunji: 116

Jackson, Samuel L.: 195
Jae Oon Rho: 70
James, David: 168
Jameson, Fredric: 28, 36
Jang Gil-su: 202
Jang Jin: 114, *169*, 170, 171, 172, 173, 174
Jang Joon-hwang: 90, 91
Jang Jung-il: 145, 147
Jang Seung-eop: 66
Jang Sun-woo: 31, 60, 63, 84, 85, 86, 91, 107, 120, 143, 144, 145, 147, 148, 165, 167, 200
Jarmusch, Jim: 200
Jeon Chang-keun: 51
Jeon Do-yeon: 114, 201, 204, 207
Jeon Ji-hyeon: 33, 34, 36, 97, 108, 110
Jeon Soo-il: 202
Jeon Yun-su: 86, 88, 89, 110, 202
Jeong Heung-sun: 103
Jeong Jae-eun: 58, 202
Jeong Seo-gyeong: 162

Jeong Seon: 64
Jeong Yong-ki: 202
Jia Zhangke: 139, 149, 177
Jianjun, Hi: 109
Jin Kim: 81
Jo Beom-jin: 203
Jo Geun-shik: 108
Jodorowski, Alejandro: 93
Johnson, Ryan: 90
Joon Ho Jeon: 70
Jun, Gianna (véase Jeon Ji-hyeon)
Jung Cho-shin: 203
Jung Doo-hong: 195, 196, 199
Jung Ho-hyun: 132, 133
Jung Jae-young: 169, 170, 172, 174
Jung Ji-woo: 103, 104, 199, 203
Junji, Ito: 34

Kang Dae-jin: 45, 102
Kang Han-sup: 148
Kang Je-gyu: 7, 12, 14, 15, 18, 26, 27, 40, 46, 47, 74, 87, 102, 109, 164, 172, 192, 203
Kang Ji-eun: 106
Kang Seok-beom: 114
Kang Su-yeon: 63
Kang Woo-suk: 12, 14, 18, 21, 27, 46, 47, 74, 79, 80, 172, 174, 196, 203
Kassovitz, Mathieu: 200
Kato, Kumiko: 129
Khourie, Callie: 195
Kieslowski, Krzysztof: 197
Kim Bu-seon: 157
Kim Cheong-gi: 121
Kim Dae-jung: 70, 88, 144, 148
Kim Dae-seung: 80, 109, 110, 116, 193, 200, 203
Kim Deuk-gu: 205
Kim Dong-bin: 203
Kim Dong-ho: 143
Kim Dong-won: 125, 126, 130, 131, 199
Kim Dong-wong: 108
Kim Eung-soo: 133, 204
Kim Hee-chul: 132
Kim Hong-do: 61, 66
Kim Ho-sik: 109, 115
Kim Hyeon-jeong: 74
Kim Il-sung: 21, 40
Kim In-sik: 204
Kim Jae-gyu: 178
Kim Jee-woon: 78, 94, 96, 97, 100, 172, *186*, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 199, 200
Kim Jeong-cheol: 188
Kim Jeong-kwon: 103, 114, 115
Kim Ji-ha: 63
Kim Jong-hak: 170, 171
Kim Jong-il: 88, 123, 184, 185, 203
Kim Jung-hun: 68
Kim Ki-duk: 37, 38, 58, 60, 84, 102, 107, 109, 111, 114, 148, *149*, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 160, 164, 176, 192, 200
Kim Ki-duk (II): 185
Kim Ki-young: 49, 55, 57, 58, 60, 93, 96, 102
Kim Kwang-rim: 183
Kim Kyung-hyun: 73, 76, 81, 82, 83, 91, 100, 148, 168
Kim Mi-hui: 81
Kim Moon-saeng: 89, 90, 91, 120
Kim Myeong-soo: 98
Kim Myung-jun: 129
Kim Sang-jin: 28, 75, 76, 106, 108, 204
Kim Seong-ho: 96
Kim Seon-myeong: 145
Kim Soo-hyun: 148
Kim Soo-ya: 67, 68, 69
Kim Soo-yong: 60, 100
Kim Soyoung: 36, 58
Kim Sung-ho: 98
Kim Sung-soo: 199
Kim Sung-su: 31, 202, 204
Kim Tae-gyun: 9, 90, 196, 203, 204
Kim Tae-il: 129, 204
Kim Tae-kyeong: 99
Kim Tae-yong: 95, 200, 204
Kim Yong-gyun: 205
Kim Yong-hwa: 103
Kim Yong-woon: 119
Kim Yoo-jin: 204
Kim Young-jin: 69
Kim Young-jun: 31, 200, 205
Kim Young-sam: 144
Kim-hoon: 132
Kira Kim: 70
Kitano, Takeshi; 116, 151, 154
Klimt, Gustav: 90, 153
Ko Eun: 145
Kong Su-chang: 203
Koo Jeong-a: 70
Kubrick, Stanley: 90, 91, 179
Kurosawa, Akira: 84, 109, 204
Kwak Jae-young: 28, 34, 97, 101, 104, 108, 109, 110, 113, 115, 156, 173, 205
Kwak Ji-kyoon: 205
Kwak Kyung-taek: 7, 19, 26, 48, 77, 79, 172, 193, 200, 205
Kwon Cheol-hwi: 93
Kwon Jong-gwan: 106
Kwon Yong-min: 171

Laloux, René: 123
Lang, Fritz: 91
Laplanche, Jean: 35
Lau, Andrew: 110
Law, Jude: 100
Lee Beom-su: 200
Lee Bul: 67, 68, 69
Lee Byung-hun: 78, 188, 190
Lee Chang-dong: 47, 77, 107, 109, 111, 114, 116, 150, *163*, 164, 166, 167, 168, 180, 191
Lee Chang-jae: 126, 127, 205
Lee Choon-yeon: 94
Lee Hyangjin: 24
Lee Hyuk-soo: 94
Lee Hyun-seung: 115
Lee Jeong-beom: 114
Lee Jeong-hyang: 104, 205
Lee Jeong-kuk: 104
Lee Je-yong: 65, 106, 205
Lee Jong-hyuk: 74
Lee Jun-ik: 19, 46, 64, 106, 206
Lee Jun-ki: 64
Lee Kwang-hoon: 106
Lee Kwangmo: 206
Lee Kyu-hyung: 206
Lee Man-hee: 93, 172
Lee Mario: 131, 132
Lee Min-yong: 170
Lee Mu-yoeng: 159
Lee Myung-se: 48, 80, 200, 206
Lee Na-young: 172
Lee Sang-jin: 143
Lee Seung-man: 40
Lee Si-myung: 86, 87, 206
Lee Sung-gang: 117, 118, 124, 206
Lee Woo-cheol: 99
Lee Yang-ho: 94
Lee Yeong-ae: 103, 110
Lee Yoon-ki: 206
Lee Young-jae: 104, 116
Lee Young-jin: 95
Lee Youn-taek: 170
Lee Yu-seon: 97
Lee, Ang: 200, 204
Lee, Audrey: 36
Lee, John H.: 106, 116, 205
Lee, Jooran: 100
Lehmann, Olivier: 148
Leibniz, Gottfried Wilhelm: 138
Leone, Sergio: 86
Leong Po-Chih:100
Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie: 123
Ligyung: 70
Lim Chan-sang: 37, 39, 41, 45
Lim Kyung-won: 122
Lim Yoo-chul: 126
Liu, Lucy: 195
López Moctezuma, Juan: 93
Lumière, Hermanos: 164
Lyne, Adrian: 99

Mackenzie, David: 81
Madsen, Michael: 195
Maillard, Chantal: 142
Mann, Michael: 168
Marx, Karl: 54, 58
Matsutatsu, Oyama: 208
McHugh, Kathleen: 58
McTiernan, John: 45
Méliès, Georges: 91
Melville, Jean-Pierre: 78, 190
Mercury, Freddie: 151
Miike, Takashi: 84, 109, 155, 186, 187, 201
Min Byun-chun: 82
Min Kyu-dong: 94, 106, 200, 204
Minguk, Daehan: 84
Miyazaki, Hayao: 108, 119
Miyoshi, Masao: 34
Mojica Marins, José: 94
Montanari, Mazzino: 148
Moon Hyung-min: 70
Moon Jae-cheol: 58
Moon Seung-wok: 206
Moon So-ri: 111, 177
Mulloy, Phil: 203
Myeong-seong: 61

Na Woon-gyu: 62, 91
Nagayama, Kozo: 34
Nakata, Hideo: 95, 99
Nam June Paik: 67, 68
Ngaokrachang, Payut: 119
No Tae-woo: 44
Nobuaki, Minegishi: 160
Noh Dong-seok: 206

Oh Gimin: 94
Oh Il-hwan: 170
Oh Yeon-ho: 69
Ok Ki-hwan: 108, 206
Ortega y Gasset, José: 167, 168
Oshii, Mamoru: 84, 86, 90, 91
Oshima, Nagisa: 144
Ossorio, Amando de: 94
Otomo, Katsuhiro: 84, 90, 91
Ozu, Yasuhiro: 84, 109, 110, 115

Palma, Andrea: 58
Panahi, Jafar: 149
Paquet, Darcy: 167, 168
Park Chan-wook,: 17, 26, 37, 38, 40, 46, 47, 48, 84, 87, 90, 93, 100, 103, 104, 109, 110, 114, 152, *156*, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 170, 172, 183, 184, 187, 193, 200
Park Cheol-kwan: 77, 108, 206
Park Chul-soo: 60, 106, 207
Park Chung-hee, 27, 38, 40, 41, 44, 61, 88, 143, 175, 176, 178, 179
Park Han-chun: 108
Park Heung-shik: 58, 207
Park Jeong-woo: 108
Park Jin-pyo: 103, 109, 111, 207
Park Ki-bok: 126, 133
Park Ki-chae: 52
Park Ki-hyung: 94, 193, 200, 204, 207
Park Ki-woong: 133
Park Ki-yong: 207
Park Kwang-chun: 31, 108, 200, 207
Park Kwang-hyun: 14, 18, 46, 173
Park Kwang-su: 143, 148, 165, 168, 201, 202
Park Kyung-hee: 199
Park Sang-myeon: 115
Park Sin-yang: 97
Park Sun-min: 89
Park Ye-jin: 95
Park Young-hoon: 106, 108
Parker, Charlie: 168
Peckinpah, Sam: 81, 84
Perec, Georges: 168
Pesci, Joe: 114
Plympton, Bill: 203
Pontalis, Jean-Bertrand: 35
Pratt, Mary Louise: 36
Protazanov, Yakov: 91

Rain: 104
Rayns, Tony: 151, 155
Resnais, Alain: 138, 139
Ritchie, Guy: 195
Ritchie, Michael: 196
Riyas Komu: 70
Robbe-Grillet, Alain: 138
Roh Moo-hyun: 164
Roh Tae-woo: 144
Rosellini, Roberto: 139
Ryoo Seung-wan: 74, 100, 109, 172, *192*, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 203
Ryu Seung-beom: 196

Sangdon Kim: 70
Sarandon, Susan: 195
Satie, Erik: 153, 154
Schiele, Egon: 153
Scollo, Etta: 154
Scorsese, Martin: 77
Scott, Ridley: 89, 91, 195
Seong Baek-yeob: 119
Seong Kwang-jae: 52
Serra, Koldo: 81
Shimizu, Takashi: 99
Shin Chi-yun: 81, 100
Shin Dong-hun: 119
Shin Eun-kyun: 115
Shin Ha-kyun: 169, 170, 172
Shin Min-ah: 113
Shin Sang-ok: 60, 102, 184, 185
Shin Yun-bok: 61, 66
Shin, Nelson: 117, 118, 122, 123, 207
Shu Qi: 113
Shyamalan, M. Night: 99
Silver, Joel: 79
Simon, Neil: 170
Singer, Bryan: 90
Siu Fai Mak: 76
Soderbergh, Steven: 84
Sokurov, Alexander: 168
Sol Kyung-gu: 166, 207
Song Hae-sung: 31, 105, 109, 110, 116, 207
Song Il-gon: 104, 107, 109, 112, 207
Song Kang-ho: 40, 114, 188
Spielberg, Steven: 182
Stalin, Josef: 54
Stephens, Chuck: 144, 148
Straub, Jean-Marie: 133
Stringer, Julian: 73, 81, 100
Sue, Eugène: 54
Suh Do-ho: 67, 68
Sun Tag Noh: 70
Suo, Masayuki: 108
Suzuki, Koyi: 99
Szwarc, Jeannot: 115

Tae Jung Kim: 70
Tarantino, Quentin: 34, 182, 193, 195
Taylor, Richard: 58
Thirion, Antoine: 180
Thompson, Jim: 80
To, Johnnie: 78, 86
Tsai Ming-liang: 151, 177
Tsukamoto, Shinya: 84

Urasawa, Naoki: 89, 91

Vallejo, César: 135
Van Sant, Gus: 139
Verhoeven, Paul: 80
Vidor, King: 200
Voge, Marc: 69

Wachowski, Andy: 196
Wachowski, Larry: 196
Wai Keung Lau: 76
Wakabayashi, Kanji: 118
Wallerstein, Immanuel: 30, 36
Walsh, David: 168
Wan Sun-woo: 143
Wang, James: 119
Weerasethakul, Apichatpong: 135
Weir, Peter: 108
Weitz, Paul: 108
Welles, Orson: 78, 122
Wells, H.G.: 87
Whale, James: 91
Wiene, Robert: 58, 96
Willemen, Paul: 36
Williams, Linda: 58
Willis, Bruce: 45, 75
Wilson, Hugh: 184
Win Shin-ywon: 80
Wise, Robert: 91, 96
Won Bin: 172
Won Shin-yeon: 100
Woo, John: 78, 87
Wyler, William: 102

Yang Ju-nam: 102
Yang Yoon-ho: 208
Yangachi: 70
Yeo Kyun-dong: 208
Yi Eun-shim: 55
Yi Yeong-ae: 31
Yo Ji-tae: 110
Yongbaek Lee: 70
Yoo Ha: 199
Yoo Hyen-mok: 45, 63
Yoo Kyeseon: 51
Yoo Oh-sung: 172
Yoo Sang-gon: 99, 100
Yook Geun-byung: 69
Yook Sang-hyo: 206
Yoon Band: 204
Yoon Jae-yeon: 95
Yoon Jong-bin: 208
Yoon Jong-chan: 208
Yoshimoto, Mitsuhiro: 36, 58
Young Nam-ko: 173
Young-Hae Chang: 69
Yu Ha: 74, 108, 114, 199, 208
Yu Ji-tae: 98
Yu Sang-wook: 208
Yu Yeong-jin: 156
Yu Yong-sik: 158
Yuan, Zhang: 109
Yuen Woo Ping: 196
Yukisada, Isao: 110
Yun In-ho: 208
Yun Je-gyun: 102, 108, 113
Yun Seok-ho: 38

Zefirelli, Franco: 197, 200
Zhang Yimou: 109
Zhang Ziyi: 31, 204
Zucker, Jerry: 106